◆ JERZY BOREJSZA ◆ PIERRE DAIX ◆ WILLIAM FAULKNER ◆ JULIAN STRYJKOWSKI ◆

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI

Warszawa, dnia 13 lutego 1949 r.

Nr 7 (220)

Z. H. P.
KOMENDA GRUPY CHORĄGWI
CHORĄGIEW MORSKA
GDAŃSK-OLIWA, POLANKI 150

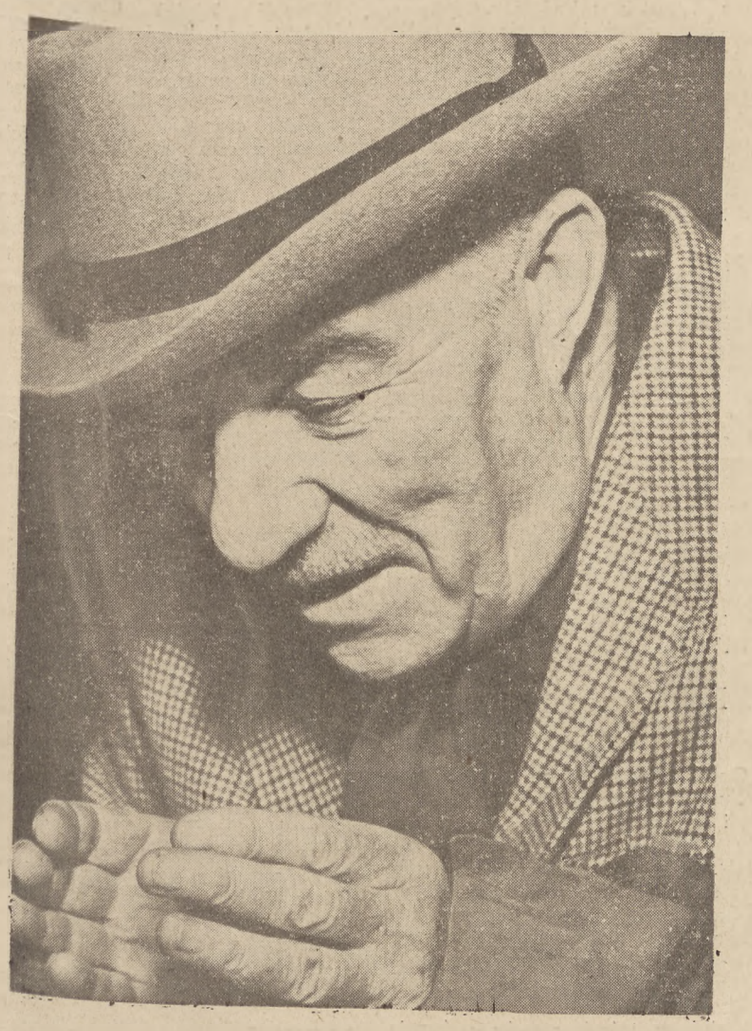
KONGRES POKOJU TRWA

fot. M. Chamudes

Fadiejew przemawia

fot. M. Chamudes

Radziecki reżyser Pudowkin i niemiecka pisarka rewolucyjna Anna Seghers



fot. M. Chamudes

Znakomity malarz francuski Léger

W chwili, gdy piszemy te słowa, w Paryżu odbywa się pierwsze posiedzenie Komitetu Intelektualistów w Obronie Pokoju — wybranego na kongresie, który odbył się w sierpniu r. 1948 we Wrocławiu. Pierwsza sesja komitetu odbywa się na fali wielkiej konsekwentnej i jasnej ofensywy pokoju, prowadzonej pod przewodem Związku Radzieckiego. Ruch zapoczątkowany we Wrocławiu stał się jednym z nieodłącznych elementów wciąż wzrastającej, wciąż potężniejącej mobilizacji sił na rzecz pokoju.

Wróćmy na chwilę do przygotowań przedkongresowych: w Stanach Zjednoczonych i w Anglii, we Francji i we Włoszech koła protrumanowskie starały się kpinami, sceptycyzmem, pomniejszaniem i lekceważeniem podkopać wagę Kongresu, który odbywał się po tylu nieudałych próbach Churchilla i proamerykańskiej Unesco, usiłujących za cenę ustępstw dla resztek hitleryzmu zjednać jakichś sojuszników dla stworzenia nowego Monachium. Odbył się mimo, że niewiara w potęgę obozu pokoju istniała też wśród niektórych intelektualnych Bęc - Walskich w Polsce.

Kongres wrocławski, który zebrał po raz pierwszy w dziejach XX wieku taki kwiat uczonych i artystów, wykazał siłę i potęgę inteligencji twórczej, która zrozumiała, że sprawdzianem tego, kto jest zwolennikiem obrony kultury przed barbarzyństwem podżegaczy wojennych, jest stosunek do Związku Radzieckiego, do krajów demokracji ludowej, do ruchów komunistycznych w krajach kapitalistycznych. Tysiące artykułów, informacji, setki listów, które nadeszły po Kongresie, zgłoszenia podpisów pod manifest, zebrania, konferencje, wiece w Chinach i w Stanach Zjednoczonych, w Anglii, we Włoszech i we Francji, w Indiach i w Wietnamie, w Argentynie, w Urugwaju i w Meksyku, broszury i książki o Kongresie, stworzyły fakt bezsprzeczny i nieodwracalny: miasto Wrocław, a więc nasza granica Odry i Nysy stała się światowym symbolem walki o pokój, wielkiego porywu najlepszych serc i umysłów świata w obronie kultury. W Rumunii i w Czechosłowacji, we Włoszech we Francji i w wielu innych krajach powstają stałe organizacje, jednoczące wszystkich intelektualistów danego kraju, największych twórców sztuki i nauki w obronie pokoju.

Styczeń 1949 r., wraz z dalszą konsekwentną i zwycięską ofensywą pokoju przyniósł nową falę artykułów o kongresie wrocławskim. Angloamerykańska zmowa milczenia nie udała się zresztą od pierwszej chwili. Nawet pismo redagowane przez wyróżniającego się swą hipokryzją Kingsley Martina „New Statesmann and Nation" zamieściło 11 listopada 1948 r. wypowiedź o kongresie murzyńskiego poety Blackmana i w artykule redakcyjnym musiało przyznać: „Kiedy przypominamy długą i straszliwą historię wyzysku i okrucieństw, jakie wycierpiały narody kolorowe z rąk białych, łatwo zrozumieć, dlaczego propaganda w Azji i Afryce jest najsilniejszą kartą Moskwy, i dlaczego na kongresie Intelektualistów we Wrocławiu największy entuzjazm wywołały przemówienia kolorowych delegatów".

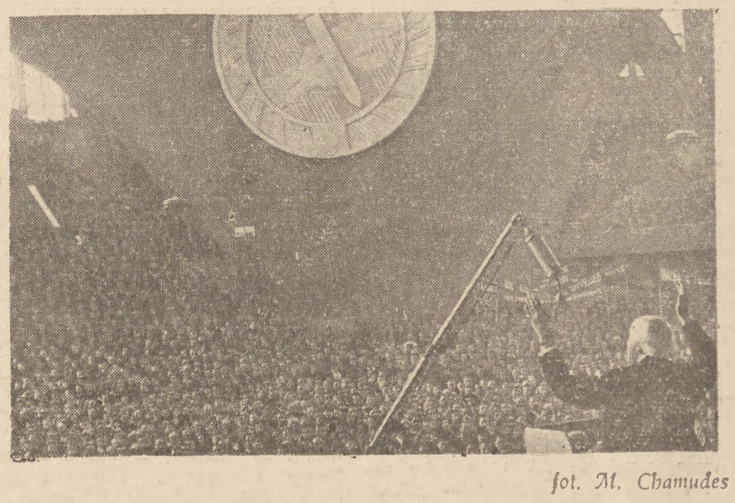
Snać spokój i pewność siebie obozu pokoju działa na nerwy marzycielom o nowym Monachium. Stąd hymny pochwalne dla Tito-trockistów w Jugosławii, których bynajmniej nieprzypadkowe awanturnictwo cieszy podżegaczy wojennych. Stąd podkładanie kukułczych jaj — rzekomo pokojowych intencji przez Andreé Gide'a i Mauriaca, zdemaskowane ostatnio przez Juliusza Bendę, stąd kurzy lot pseudo lewych koncepcji kosmopolitycznych, które mają zastąpić prawdziwy internacjonalizm. Nieraz nawet ludzie subiektywnie uczciwi dali się zwieźć hasłom burżuazyjnego ultrakosmopolityzmu wiążącego się z bezdusznym stosunkiem do ludów, do ich twórczości. Niemoralność tych „intelektualnych" fabrykantów sztucznych nawozów pod żniwo upragnionej rzezi ujawnia się najbardziej w linoskoczkowych wyczynach takiego pupila amerykańskiej propagandy, jak egzystencjalista Sartre.

Sił obozu pokoju nie uszczuplą wahania tych czy innych intelektualistów w obraniu zdecydowanej drogi do socjalizmu. Prawdziwi twórcy kultury znajdą się w obozie postępu, który zawsze wysuwał na czoło artystów, naukowców, pełnych energii i siły twórczej. Idąc z wielkimi ruchami pracymi naprzód stawali się oni sumieniem, sercem i mózgiem ludzkości. Ci, którzy w literaturze, malarstwie, muzyce czy nauce nie mieli nic do powiedzenia, kryli się zawsze za jakąś „swoistą" reakcyjną teoryjkę emigracji wewnętrznej — emigrowali na zawsze z historii kultury ludzkości. A ci co, jak Julian Huxley, uprawiając politykierstwo, tchórzliwie uciekli przed podpisaniem manifestu kongresu — ponieśli sromotną klęskę; poniósł klęskę angielski profesor, który przez amerykańskich mocodawców Unesco został w Bejrucie usunięty ze stanowiska naczelnego dyrektora tej dość specyficznej instytucji. I nic Huxley'owi nie pomogło kłamstwo, które po kongresie wrocławskim szerzył w prasie anglo-amerykańskiej, jakoby sekretarz generalny kongresu zapewniał go, że Kongres nie będzie się zajmował polityką. Julian Huxley liczył snać na dobre obyczaje, które nie pozwalają ogłaszać jego prywatnej korespondencji.

Obrona kultury i pokoju jest bezpośrednio uzależniona od mobilizacji sił postępu. Politykę postępu w XX wieku reprezentuje socjalizm i pierwsze państwo socjalizmu — ZSRR. Ta polityka — jasna i prosta — ani politykierstwa ani wahań nie znosi.

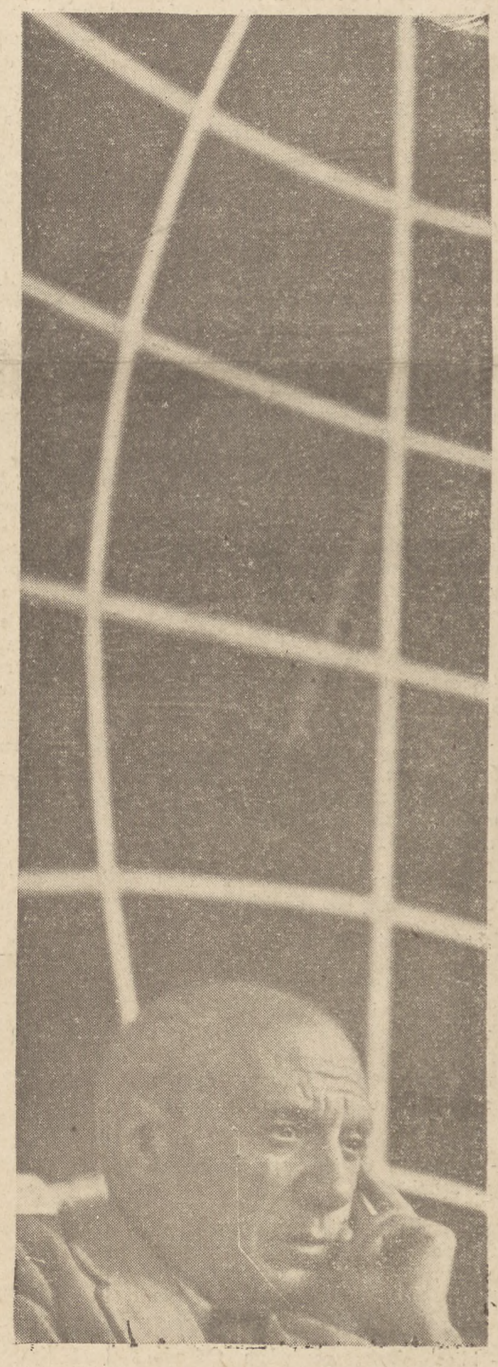
Kongres Pokoju trwa. Wokół niego gromadzą się najlepsze serca i umysły świata. Ten kongres zwycięży.

Jb



fot. M. Chamudes

Zgromadzenie ludowe we Wrocławiu po zakończeniu Kongresu. Przemawia dziekan Cantenbury



Pablo Picasso

fot. M. Chamudes

fot. M. Chamudes

Konferencja informacyjna. Informacji udziela Sekretarz Generalny Borejsza

fot. M. Chamudes

Irena Jolliot-Curie

JERZY BOREJSZA

Z pamiętnika frontowego

Pewien punkt oporu zdobyty

Idźże już spać, to męska rozmowa!...

Kaganek — skrawek onucy, wetknięty w gilzę armatnią — rzucał mdłe, migocące światełko na bladą twarz gołowąsa, wykrawając z ciemności kilka zarośniętych, brodatych głów starców wioskowych i chustą okolonych babskich twarzy. Leżałem na przypiecku — opowiadanie chłopca sen spędzało z powiek.

— Idźże spać! — powtórzył chłopięcy głos.

Żylasta chłopska ręka kobieca, zwisająca na ramieniu chłopca — nie drgnęła. Jakiś ochrypły, starczy bas za stołem odezwał się:

— Daj spokój. Wyśpi się. Gadaj dalej. Wzięliście Ordynkę...

— No tak, nogi piechurów prędzej doniosły, aniżeli ciężkie koła armatnie. My, artylerzyści, jesteśmy zawsze nieco w tyle. Idziemy po grudach trupów, podeszwy moje do trupów przywykły. Koń — nie człowiek, wzdraga się. A więc Ordynki. Powiadam do lejtnanta Wasiljewa: „Do mojej wioski trzy kilometry, z małym hakiem. Trzeba wyjść na wioskę". Powiada: „Idź". Poczyściłem buty, a buty to miałem, ech, czysty chrom, a podeszwy — czysta skóra. Nowiusieńkie, w takich do tańca tylko, nogi same niosą...

Chwila milczenia, po czym chłopięcy głos ciągnie dalej:

— Idę na wioskę. Wokół żołnierzy kupa bab. Wypatruję znajomej twarzy. A jedna taka mizerna ciotka zbliża się do mnie, powiada: „A ty czasem to nie z Korniłówki będziesz?" — „Tak, z Korniłówki jestem". Powiada: „Ja to cię od razu poznałam, ty Piotrowy syn, matce twojej Natalia Pawłowna". — „Ten sam — powiadam. — A wy kto będziecie?" — „Nie znasz mnie — powiada — ale moja córka Marusia do Korniłówki za Chrystofora rybaka poszła". — „Co z moją matką?" — wołam. „Nie wiem — powiada — chodź do chałupy, Marfusza ci powie". Wpadam do chałupy, a tu Marfusza jak odbiła: „To ty, Jegoruszka — powiada — a o tobie mówili, żeś zabity, to może i mój Chrystofor żywy". — „I ja żywy — powiadam — i on żywy, bo my to zabitych nie przyznajemy, a ty gadaj, co z matką". A ona do mnie: „A ty, Jegoruszka, jakeś wyrósł, o głowę jesteś ode mnie wyższy". Bo to o głowę byłem od niej wyższy, ale powiadam: „Tobie się, Marfusza, widać pod Niemcami na miłość do czerwonoarmistów zebrało, ale ty mi gadaj, co z moją matką, a jak czasu mi starczy, to do łóżka z tobą pójdę". A ona to mi powiada, że to krowę nam Niemcy zabrali i świnię zarżnęli. „Matka twoja — powiada — chciała też pójść, ale że to chata wasza na wzgórzu stoi, gdzie to ich jakieś armaty poustawiano, to jej nie puszczali, tylko im gotować musiała, potem dzieci przychodziły, kartofle pożyczać, bo matka rozchorowała się". — „A ty — powiadam — taka i taka, nie mogłaś matki mojej odwiedzić?" — „Goruszka, nie mogłam, bo wasza chałupa, wcale nie jak na taką wojnę, postawiona była na samej górze, a tam u nich artyleria i punkt obserwacyjny stoi, i nawet twojej matki nie puszczali, bo ona by dawno od nich uciekła"...

— Wszystkom zrozumiał, z chaty wypadłem, biegnę do swoich. —

Knot w gilzie armatniej osunął się, światełko dogorywało. Jegor odchrząknął, wyjął z czapki wielką iglę i począł knot nakłuwać i wyciągać. W chałupie słychać było tylko głośne chrząkanie, smarkanie nosa, światełko jak gdyby odżyło, rozprysło większym ogniem. Jegor rzucił w bok czapkę i złym głosem warknął:

— Powiadam ci, idź spać, bo znowu płakać będziesz...

Żylasta dłoń kobieca przesunęła się z ramienia, palce zaczęły rozczesywać jasne konopie chłopięcej czupryny. Po chwili na jego plecach zawisła chusta. Ten sam ochrypły bas powtórzył:

— Niech słucha, powiadam. Od płaczu nikt nie umarł. Gorsze widziała...

— Ech, źle będzie. Serce czuło. Idę do lejtnanta Wasiljewa, złoty chłop był, jakby całe złoto ze wszystkich cerkwi świata zebrać, i z Berlina, i z Londynu, to jego serce jeszcze złocistsze by było. Powiadam: „Towarzyszu lejtnancie, czasowo na dwa dni wojować nie będę mógł, proszę mnie na tę bitwę o Korniłówkę odurłopować, bo tam moja matka i dwie siostry małe". A on mi na to: „A co wy, numer pierwszy działa Kizejnikow Jegor Piotrowicz, sądzicie, że ja, młodszy lejtnant Wasiljew Arkadij Michajłowicz bez matki na świat przyszedłem? A starszego sierżanta Kozobowa, to może bocian przyniósł? A jak wy mi powiecie, że wasza matka od mojej więcej warta jest, to jak w Czerwonej Armii bić nie wolno, na dziesięć lat do więzienia pójdę, a wam w mordę dam. A powtóre, słyszycie, że się o Korniłówkę już bój rozpoczął i bez nas się tam nie obejdzie". Poszedłem, a serce takie u mnie gorące, że można na nim onuce suszyć. A tu koń skacze ze sztabu do młodszego lejtnanta Wasiljewa z rozkazem, żeby działa przysunąć do lasku nad rzeczką pod Korniłówkę, pod obstrzał natychmiast wziąć....

— Jak pod ten lasek co na jachińskiej drodze dojechaliśmy — sam nie wiem. Nad naszą Muchą przypomniałem sobie, ilem to razy w niej na bosaka chodził i nogi moczył. Jużeśmy działa wynieśli, patrzę, a tu stodoła, którąm z ojcem jeszcze przed wojskiem budował, i nasz domek. Do strzału wszystko przyszykowane. Z wioski walą psubraty: tra-ta-ta-ta. A tu świszczą miny: fi-fi-fiu-buch! Nadbiegł dowódca batalionu, kapitan Potapenko. Powiada do Wasiljewa: „Nie zwlekać, walić, dwa razy piechotę zrywałem do ataku. Straty olbrzymie". Uśmiecha się do mnie młodszy lejtnant Wasiljew Arkadij Michajłowicz. „Kizejnikow — powiada — pokażemy, co arrrtyleria potrafi. Tylko ty od tyłu, za podnoszczyka będziesz, tobie strzelać ciężko będzie"... Ech, chłop to był Wasiljew...

— Nasz chłop, widać, ten twój Wasiljew — ozwał się bas.

— Nasz chłop, to złoto. Biegnę po amunicję, a już słyszę: nasi zagrali. Raz, drugi, trzeci. Biegnę już z powrotem, a Wasiljew powiada: „Zbytnio na lewo wzięliśmy, ale oni nas dobrze mają na celowniku"... Nagle świst, lejtnant wrzeszczy: „Kładź się"... Leżymy, podnoszę się — on się więcej nie podniósł. Leży, usta otwarte, twarz całą krew zalewa. Jużem nie myślał, tylko mnie złość zalała: dopadłem lufy, wpuściłem ładunek, celuję wprost... Ja tu wszystko znałem, wycelowałem jak do gołębia. Huknęło. Drugi powiada: „Kizejnikow, dobrze celujesz, trochę w prawo". Ja spoirzę na Wasiljewa, krew mu całą twarz pokryła. Poprawiłem. Widzę: chwyciło, pali się nasz dom. Patrzę przez lornetę: Niemcy uciekają. Łzy mi z oczu pociekły, drugi powiada: „Zamilkły psubraty, Kizejnikow popraw". Walnąłem trzeci raz, potem szybko na lufę zimną wodę i na siebie i taka mnie wielka żałość wzięła i za siebie, i za Wasiljewa, i za mamę, że tylko łzy mi ciekną, a ja powtarzam: „Wybacz, mamo"...

Nagle zrzucił ze siebie chustę, brutalnie odrzucił dłoń kobiecą i burknął:

— A czego beczysz? Mówiłem, żebyś spać poszła, a męskiej rozmowy nie słuchała! No, już kończę. Reszta, to już nieważne. Skoczyło mi do łba, że się w domu Niura i Katia zostały, powiadam drugiemu: „Pilnuj działa". A on: „Dokąd lecisz, tam minowe pole". A ja jeszcze z pół kilometra biegnę, potem tylko huk, coś mnie rzuciło, i tak gdzieś tam w polę moje nogi same poszły... Do domu nie dobiegłem... Kiedym się tam w szpitalu obudził, to mnie strasznie palce od prawej nogi bolały, a to od lewej nogi, a tu już nóg wcale nie ma... Tak się człowiek całe życie do własnych nóg przyzwyczaił, że odwyknąć trudno... Potem, jak się z łóżka zwlokłem, to jakby cały świat się o parę nóg człowieczych obniżył. Powiada siostra do mnie: „Nie, Kizejnikow, protezy dostaniecie, jak na własnych chodzić będziecie nogach". A ja: „Tymczasem do domu mnie odprawić, a jak z protezami, to po wojnie wyjaśnimy..."

Poprzez szpary, między deskami przybitymi do okna, wdzierały się pierwsze promienie świtu. Ostrożnie przeskoczyłem dwa ciała dziewcząt, śpiących pod płaszczem na przypiecku. Wyszedłem: na śniegu tu i ówdzie czerniały pnie spalonych chałup. Z pól niósł powiew wczesnej wiosny 1943 roku.

Po chwili drzwi otwarły się, oparty na rękach wysunął się kadłub Jegoruszki.

— Dokąd to, Goruszka?

— Chłopców odszukam, wódki dadzą, bo to straszna czasem tęsknota człowieka weźmie, a nade wszystko jak się ze staruchami zagada...

I tak odsuwał się, sterując rękoma, młody kadłub artylerzysty Jegora Kizejnikowa, jeszcze bardziej do tej ziemi przyrosły i przywarty.

Jerzy Borejsza

Zapisałem 18 stycznia 1943 r. we wsi Korniłówka, obw. Wielkołukskiego.

(fragment pamiętnika frontowego, który ukaże się w roku bieżącym pt. „Ludzie pierwszego frontu").

Do Prezesa Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej
Pana Ministra H. Świątkowskiego
oraz
Sekretarza Generalnego St. Wrońskiego

Drodzy Przyjaciele!

Delegacja pisarzy radzieckich, która wzięła udział w Zjeździe pisarzy polskich i która przy tej okazji zapoznała się z życiem nowej demokratycznej Polski, w dniu wyjazdu do Ojczyzny składa Wam gorące podziękowanie za serdeczne przyjęcie, jakiego doznała w Polsce.

Wierzymy, że przyjaźń narodów Związku Radzieckiego z narodem polskim będzie nieustannie wzrastać. Wierzymy również, że stale krzepnąć będzie więź kulturalna między naszymi narodami.

Zarówno nam, pisarzom radzieckim, jak i pisarzom polskim przypada w tej szlachetnej pracy poważne zadanie.

Jeszcze raz serdecznie dziękujemy Wam i naszym polskim przyjaciołom za zgotowane nam gorące przyjęcie i troskę o naszą delegację.

A. SOFRONOW — **A. KORNIEJCZUK**
PAWEŁ TYCZYNA — **S. SZCZYPACZOW**
I. ANISIMOW — **ANT. VENCLOVA**

ZB'GNIEW STOLAREK

MIASTO NA DŁONI

*

Przychodziła, śpiewnie prosiła:

„panie, powróżyć"...

Na rękę patrzyła, bardzo się dziwiła:

„mała ręka i wielkie gruzy"...

Jak ulica wśród pięter, linia życia tak biegnie

ręką murarską...

— Więc patrzyła na rękę i dziwiła się śpiewnie:

„mała ręka i wielkie miasto..."

*

Ton wysoki musiał wziąć murarz,

gdy kielnią stuknął o pierwszą cegłę

— a była cegła pierwsza jak nuta,

którą w ruinach słychać zaledwie.

Z cegły czerwonej, z cegły najpierwszej

murarz wystukał akord wysoki!

...Choć pierwszą cegłę dzisiaj ma w ręce

— jutro podejmie nutę u okien

pierwszy lokator na piątym piętrze.

A. S. Serafimowicz „Żelazny potok". Warszawa, „Prasa Wojskowa", 1948. tłumaczył J. Brodzki

P.ERRE DAIX

Niewola i upadek powieści amerykańskiej*)

Niemoc dotknęła już nie tylko płci, ale i literatury. Przynajmniej pewnego jej rodzaju. Posypały się zatem pytania: „Czym jest powieść? Czym jest literatura?" Jeśli chodzi o pytanie: „Czym jest poezja?", nie widzę potrzeby, aby zestawiać tu dokładną bibliografię, zważywszy, że niemoc objawiła się najwcześniej na tym odcinku.

Szczęśliwy Balzac

Balzac był bardzo szczęśliwym człowiekiem. W polityce był legitymistą, to znaczy skrajnym reakcjonistą, ale w twórczości powieściowej ponosiła go prawda bohaterów i świata, który opisywał. Republikanie z klasztoru Saint-Merri zachowują w jego dziele autentyczną wielkość. A co więcej, w całym dziele Balzaka, nie ma ani jednego bohatera-legitymisty, który by im, nie powiem, dorównywał, ale był co najmniej podobnych rozmiarów. „Szczęśliwe" czasy, kiedy powieściopisarz mógł pogodzić takie sprzeczności, kiedy rozwój społeczny nie podważał jeszcze bezpośrednio całego społeczeństwa, całego ustroju, całego życia ludzkiego.

Ten czas szczęśliwy minął i nie powróci. Historia ujrzała w międzyczasie narodziny proletariatu, proletariatu świadomego swej klasowej roli, swej siły, zdolnej do zbudowania przyszłości. W pozornym chaosie nierozwiązalnych sprzeczności proletariat objawił się jako element syntezy i porządku, który reprezentuje nie tylko postęp, ale i to z przeszłości, co zachowało swą wartość. I oto prawda świata, prawda jego rozwoju utożsamia się w naszych oczach z dziejami wyzwolin proletariatu. W sto lat po ukazaniu się pierwszych powieści Balzaka (tych, których jeszcze nie podpisywał) ten sam proces, który zmusił pisarza Balzaka do tworzenia — wbrew swym przekonaniom politycznym — dzieł prawdziwych, zmusił, w sposób co prawda mieco odmienny, Anatola France'a, Barbusse'a i Aragona (cytujemy tylko nieliczne przykłady) do przeobrażenia swego światopoglądu, aby moc tworzyć dzieła prawdziwe. Pisarz, zwłaszcza zaś powieściopisarz, musi w dziele swym odtworzyć, jeżeli nie całość świata, to przynajmniej to, co w nim najistotniejsze. Toteż, aby wypełnić to zadanie, powinien mieć wobec świata postawę obiektywną, jego zaś stosunek do ludzi i do całego społeczeństwa powinien być jasny i niedwuznaczny, tak, aby mógł wyrazić w swym dziele owe treści w sposób trafny, szczególniej zaś przedstawić je w ruchu, w ewolucji. Stąd — w obecnym stanie zaostrzenia konfliktów ekonomicznych i społecznych — konieczność postawy politycznej, która by harmonizowała z ewolucją dziejów. To znaczy po prostu postawy demokratycznej.

Objawia się to na przykładzie Sartre'a, który zadając pytanie: „Czym jest literatura?", pragnie przede wszystkim sformułować szereg recept, które pozwoliłyby mu na pogodzenie fałszu politycznego z zawodem pisarskim.

Świadomi są tego i ci z powieściopisarzy amerykańskich, którzy usiłują zretuszować sprzeczności świata w ten sposób, aby uczynić je nieszkodliwymi dla panującego ustroju i którzy fałszują tym samym powieść i istotę rodzaju powieściowego. A i wydane ostatnio studium pani Claude-Edmonde Magny „Wiek powieści amerykańskiej" zasługuje na uwagę właśnie dlatego, że krytyce tej, prawie wyłącznie formalistycznej, udało się w końcu wydobyć na jaw ten fałsz formalny, którego celem jest wymiganie się od odpowiedzialności treściowej.

Wiek „Powieści amerykańskiej"

Rzekłby kto, że być pisarzem w Stanach Zjednoczonych to znaczy koniecznie być nieszczęśliwym, a nawet zrozpaczonym tak, jak gdyby intelektualiści stanowili kastę już z góry skazaną na męki jasnowidztwa, kastę, która ma zrekompensować, a bodajże odpokutować ślepotę reszty społeczeństwa na istotę toczącego je zła. Nawet ci pisarze, których temperament skłania do powierzchownego optymizmu, ulegają stopniowo goryczy. I Claude-Edmonde Magny dodaje: „Przede wszystkim z tego punktu widzenia sytuacja powieści amerykańskiej jest przykładowa i to właśnie sprawia, że możemy określić naszą epokę jako wiek „powieści amerykańskiej". Mniej pociągają nas w niej jej innowacje techniczne i jej zainteresowania, niż to, że rzuca ona ogólne światło na współczesną sytuację literacką".

Przytoczyłem słowa te w tak obszernym cytacie, ponieważ stanowią one zamknięcie książki, której powinny być raczej wstępem, a także dlatego, ponieważ charakteryzują one postawę autorki, dla której literatura mieszczańska jest literaturą w ogóle i dla której sytuacja powieści amerykańskiej rzuca światło na sytuację ogólną literatury, podczas gdy w istocie oświetla ona tylko sytuację powieściopisarzy amerykańskich. Mimo wszystko autorka ma słuszność twierdząc, że sytuacja ta jest przykładowa. Nie na mocy jakiegoś metafizycznego fatum, lecz z powodu tej organizacji politycznej, która przy pomocy planu Marshalla usiłuje zaprowadzić u nas amerykańskie warunki życia.

Daje do myślenia śmierć Nathaela Westa, który w wieku lat 36 uległ śmiertelnemu wypadkowi, śmierć Scotta Fitzgerolda, który w wieku lat 35 umarł na skutek wyczerpania nerwowego — „rzec by można, że z rozpaczy" — a który opisał swoje załamanie się moralne i duchowe, śmierć Thomasa Wolfe'a w wieku lat 38 z powodu abcesu na mózgu. Claude-Edmonde Magny mówi bardzo trafnie: „Wielu najbardziej utalentowanych pisarzy debiutuje świetną książką, by później ulec rozkładowi pod wpływem alkoholu hollywoodzkiego trybu życia, a może jakiejś innej bardziej utajonej choroby".

Ta choroba bardziej utajona, mająca swe źródło w ustroju amerykańskim, nie jest wymieniona w książce, której cytowane słowa stanowią, podobnie jak i powyższe, zakończenie.

Nie jest to miejsce odpowiednie, aby zanalizować tak, jakby na to zasługiwała, pierwszy rozdział pt. „Powieść amerykańska a kino", gdzie autorka w szeregu świetnych analiz wydobywa współzależności formalne między powieścią a kinem. Jakkolwiek stwierdzenie tych obopólnych wpływów jest bez wątpienia interesujące, niemniej wydaje się nam ryzykowną i ogólnikową próba, by sprowadzić ewolucję techniczną powieści wyłącznie do wpływu techniki kinematograficznej.

Druga część książki nosi tytuł: „Czas i bezosobowość w powieści amerykańskiej". Zawiera ona pięć rozdziałów, z tych dwa traktujące o Dos Passosie, jeden o Hemingway'u, jeden o Steinbecku i jeden o Faulknerze. I nie ulega wątpliwości, że ze swego stanowiska Claude-Edmonde-Magny słusznie wybrała tych czterech pisarzy, ponieważ są oni w istocie najbardziej charakterystyczni, nie tyle dla powieści amerykańskiej, ile dla pewnej importowanej do nas — mówię zwłaszcza o środowiskach intelektualnych — pod tą nazwą literatury.

Dos Passos i gruba forsa

Jest rzeczą ogólnie znaną, w jaki sposób Dos Passos rozstrzygnął zagadnienie odtwarzania świata w swych powieściach. Obok odrębnych biografii bohaterów interpoluje on trzy inne składniki: montaż z wszelakich aktualności, liryczne biografie wybitnych postaci historycznych, oraz urywany monolog wewnętrzny zwany „okiem kamery". W ten sposób wydzieliły się z powieści i zostały do niej niejako mechanicznie doczepione te elementy informacyjne, które były dotychczas tematem opisu w powieści klasycznej. U Dos Passosa, a przynajmniej w jego trylogii „USA" („Czterdziesty drugi równoleżnik", „Tysiąc dziewięćset dziewiętnaście" i „Gruba forsa") te właśnie zewnętrzne w stosunku do powieści składniki, mają zawierać ową „społecznie postępową ideologię", podczas gdy sama powieść przedstawia świat coraz bardziej absurdalny, brutalny, nieludzki, zastygły w swej rozpaczliwości, gdzie — wobec daremności jakiegokolwiek buntu — wszystkie wyjścia są zamknięte. Z nieladajaką finezją Claude-Edmonde-Magny zauważa: „Raz po raz powieść ta zatraca o satyrę, ale jest to satyra metafizyczna raczej niż społeczna, bunt przeciw losowi ludzkiemu w ogóle, a nie przeciw tej czy owej formie społecznej. Powieści Hammeta czy Camusa, a nawet Dos Passosa, mimo pozorów rewolucyjnych, są raczej paszkwilem na Człowieka i na Byt w ogóle, niż na kapitalizm i na społeczeństwo amerykańskie".

W ten sposób dokonuje się kompromis: rewolucyjna forma i „rewolucyjna" treść na zewnątrz powieści, podczas gdy powieść sama sprowadza się do obrony zastanego ustroju. Co więcej znieczula ona krytykę społeczną i kastruje ją. Tym sposobem Dos Passos, autor „USA", dokonał w życiu swym pogodzenia konfliktów. Zoficjalizował kłamstwo, „rewolucyjny" powieściopisarz stał się płatnym dziennikarzem prasy Hearsta. Tego jednak nie znajdziemy już w „Wieku powieści amerykańskiej".

Hemingway przestaje fałszować

Claude-Edmonde-Magny, analizując ewolucję Hemingwaya, stwierdza kryzys i sklerozę jego twórczości w chwili, gdy pisał powieść: „Mieć albo nie mieć". Cała ta książka ma sens tylko jako ślepy, wściekły protest, protest nie bardzo wiadomo przeciwko czemu. Nie bardzo nawet rozumiemy, czy Hemingway buntuje się przeciw ustrojowi kapitalistycznemu, czy też przeciw porządkowi świata w ogóle.

Niebawem jednak autorka wykazuje, że powieść: „Dla kogo dzwonią dzwony" jest rozwiązaniem tego kryzysu. Sprawdza się to zarówno w formie, jak i w treści. Hemingway nie musi już tu szachować w formie. Postanowił on obnażyć swą prawdziwą postawę wobec świata. Książkę swą kieruje oczywiście nie przeciwko ustrojowi kapitalistycznemu, lecz przeciwko swym bardziej istotnym przeciwnikom, w tym wypadku — przeciw republice hiszpańskiej i przeciw żołnierzom brygad międzynarodowych, których znieważa i oczernia. Przykładowy w istocie los pisarza, który rozstrzyga swe sprzeczności formalne właśnie w chwili, gdy przestając igrać z powieścią, fałszuje i przekręca w sposób zdecydowany fakty.

Literatura amerykańska przeciw powieści amerykańskiej

Bez wątpienia można by powiedzieć o wiele więcej o „Wieku powieści amerykańskiej". Jest to lektura niezmiernie pociągająca, ale raz po raz trzeba krytykę tę znowu postawić na nogi, umieścić tę subtelną i ścisłą analizę techniczną w należytych ramach i uwzględnić na nowo treść, która zrodziła wyżej wspomniane i skrytykowane eksperymenty formalne. Niezły przykład niebezpieczeństw i błędów, na jakie ta metoda abstrakcyjna naraża Claude-Edmonde Magny, stanowi ustęp z rozdziału pt. „Montaż i opowiadanie", gdzie zestawia ona Malraux, Aragona i Sartre'a dlatego, że wszyscy trzej „opowiadają nam wypadek z czyjegoś życia, by go skonfrontować i przepleść z epizodem z innego życia itd...." Claude-Edmonde-Magny zapomina tu o zasadniczej różnicy między sytuacją tych trzech pisarzy, ekspozycja Aragona w „Dzwonach Bazylei" (aby powrócić do zacytowanego przez nią przykładu) stanowi aktywny element prawdomównego opisu, podczas gdy Sartre w „Drogach wolności" żongluje przy pomocy wszystkich formalnych sposobów z rzeczywistością, którą pragnie zdeformować, a Malraux z nadmiaru popełnionych faktycznych fałszerstw — skazał się sam na milczenie, gdyż nie jest w stanie zbudować powieści.

Wartość książki Claude-Edmonde Magny polega właśnie na tym, że podobne usterki jej własnej metody nie uchodzą jej uwagi. W sposób niezrównany wyjaśnia ona, jak to Dos Passos, Steinbeck czy Caldwell tworzą swe powieści z coraz większą trudnością i mają coraz większą skłonność do reportaży. Ale krytyka jej nie wykracza poza to stwierdzenie. Aby bowiem poza nie wykroczyć, należałoby wprowadzić do niej społeczne i polityczne determinanty.

Taka, jaka jest, książka ta stanowi rodzaj nagiego dokumentu, niezwykle bogatego w trafne spostrzeżenia, dotyczące sprzeczności i upadku powieści amerykańskiej, a także owej krytyki społecznej, która pozwala sobie na wszystko, tylko nie na bezpośrednie zaatakowanie społeczeństwa kapitalistycznego.

Zawiera ona również wbrew woli nakreślony obraz niewolniczej sytuacji pisarza, który paktuje z burżuazją i nie chce jej zaatakować, zawiera obraz upadku wywołanego przez taką postawę, obraz, który powinien zachęcić do bliższego zajęcia się inną literaturą amerykańską, prawdziwie zasługującą na to imię, lecz tłumioną i nie figurującą w tym „Wieku powieści amerykańskiej" właśnie dlatego, że w twórczości: Dreisera, Upton Sinclaira, Sinclair Lewisa, Howarda Fasta, Alberta Maltza, Langstona Houghesa i wielu innych dała ona powieści, które należą do największych arcydzieł współczesnej literatury światowej, które nie paktują z Ameryką, lecz przedstawiają ją taką, jaka jest w rzeczywistości.

Pierre Daix

(przekład z „Lettres Francaises")

*) W związku z „Wiekiem powieści amerykańskiej" p. Claude-Edmonde Magny.

Rozmowa z Polą Gojawiczyńską

Kiedy szedłem na rozmowę z autorką „Nowolipek", przypomniałem sobie jej zdanie, zamieszczone bodaj w jednej z „Rozmów z milczeniem". Cytuję z pamięci — ale sens był mniej więcej taki: „Chodzi nam przecież o walkę o lepsze jutro. W porządku. Lecz to jest właśnie także walka o gniazda rodzinne, o radość ludzką, o dzieciństwo dzieci, o nadanie wartości przedmiotom, które zostały zniweczone, uczuciom, które zabiła wojna..." A obok tego zdania, które nabrało dziś jakże żywej treści — przypomniały mi się niesprawiedliwe sądy naszej krytyki przedwojennej, zarzucającej pesymizm, smutek, beznadziejność dziewczętom z Nowolipek i Agnieszce.

Aż dziw bierze, że poza pojedynczymi głosami Andrzejewskiego i Ryszarda Matuszewskiego, poza drobnym felietonem Wyszomirskiego nikt nie pokwapił się po wojnie, by oddać sprawiedliwość tej pisarce, nie podniósł, że pisze ona powieści nie tylko dojrzałe artystycznie, ale dokumentarne, ukazujące smutek i krzywdę międzywojennego dwudziestolecia. Zapomniano, że autorka „Rajskiej jabłoni" w dobie psychologizmu i formalizmu pozostała, jedna z nielicznych, przedstawicielką literatury zrozumiałej i popularnej; zapomniano o tym, w chwili gdy wielu z dzisiejszych zaprzysiężonych realistów musi uprawiać „ćwiczenia wstępne", by uprzystępnić swój styl i koncepcję.

Czy nie dostrzegamy w Gojawiczyńskiej — jak wyraził się kiedyś Andrzejewski — reprezentantki niezwykle szlachetnego typu uczuciowości, miłości dla ludzi, solidarności z ich cierpieniem?

Pola Gojawiczyńska

— Najwięcej listów — mówi autorka — otrzymałam po ukazaniu się „Stolicy". Pisałam ją z dnia na dzień do odcinka radiowego od czerwca do września 1946 roku. „Dziewczęta z Nowolipek" — pomyślane były jako felieton wielkanocny. Potem felieton rozrósł się i przybrał formę powieści. Pisałam ją chyba rok. „Rajska jabłoń" była przygotowana dla odcinka gazetowego. Powieść dla młodzieży „Dom na Skarpie" pisałam z przerwami, bo wybuchł wówczas strajk w „Płomyku". Wobec tego przygotowywałam „Słupy ogniste" dla „Kuriera Porannego", a potem powróciłam do „Domu".

— Mówi Pani dość chłodno o tych sprawach i dziejach...

— Mam sentyment — przerywa pani Pola — tylko dla „Rajskiej jabłoni". Reszta właściwie ode mnie odeszła

— Czy powieści Pani rodzą się z plastycznej wizji czy też z intelektualnej koncepcji?

— Moim motorem twórczym jest plastyczna wizja.

— Łączy się to zapewne z pewnym autentyzmem postaci w Pani utworach — a może i z autentyzmem faktów?

Autorka przez dłuższą chwilę milczy.

— Co do autentyczności — sprawa jest skomplikowana. Widzi pan, lubię widzieć miejsce, topografię akcji, ale postaci raczej sobie stwarzam, konstruuję. Na przykład w „Dziewczętach z Nowolipek" pamiętałam doskonale teren, a poszukując pierwowzorów dla szkiców postaci powieściowych przypomniałam sobie moje koleżanki ze szkoły powszechnej. Ale wspomnienie dało mi tylko mgliste zarysy charakterów, które miały dopiero rozwinąć się i nabrać kształtów. No, i dziwna rzecz! Kiedy wyszły „Nowolipki", dostałam kilka listów... od moich dawnych koleżanek. Poznały siebie w tej książce i przypomniały sobie mnie. W ten sposób postaci stały się „autentyczne" — autentyczne nie dosłownie — ale cechy w ludziach są tak ogólne, że...

— Jak pani ocenia opinię krytyków i szarego człowieka o swoich utworach?

— Opinię krytyków — zapewne pan zna. Stosunek krytyki do mojej pracy literackiej jest niijaki. Mam za to życzliwych, dobrych, pamiętających o mnie czytelników.

— Czy może pani powiedzieć o formowaniu swego języka literackiego?

— Prawie do każdej książki tworzę odrębny język. „Dziewczęta z Nowolipek" wymagały języka specyficznego, „sentymentalnego realizmu". Gdy przechodziłam do „Rajskiej jabłoni", pisałam jako wprawki realistyczne nowele. „Ziemia Elżbiety" zmusiła mnie do stylizowania gwary śląskiej i uczynienia jej zrozumiałą.

— Czy można panią prosić o zdradzenie tajemnicy powstawania tytułów? Nazwy pani książek są przedziwnie plastyczne...

— Nigdy prawie nie daję sama tytułu. Zawsze dostaję go w podarunku. Podsuwa mi go przeważnie ktoś bliski, kto zna powieść w rękopisie.

— Nad czym pani pracuje obecnie?

— Przed powstaniem w roku 1944 zaczęłam pisać powieść pt. „Sztandary". W czasie działań część rękopisu zaginęła i zarzuciłam pracę nad nią. Teraz powróciłam do niej.

— Tematyka?

— Rok przed wojną. Ówczesny świat widziany oczyma młodej, utalentowanej aktorki, która poznaje kończącego swą karierę dygnitarza. Problematyka skupiać się winna wokół zagubionej idei. Trudno mi to wyrazić, ale mam na myśli walkę o ideę w życiu, w teatrze, w sztuce, w polityce...

— Jeszcze ostatnie pytanie: sprawa upowszechnienia czytelnictwa — jedno z najistotniejszych zagadnień tzw. ofensywy kulturalnej?

— Jasne i zrozumiałe, że akcja ta jest słuszna i potrzebna. KUK, Kluby, biblioteki w prenumeracie — można przyklasnąć tej rozsądnej robocie. To samo — akcja zakładania bibliotek miejskich, prowincjonalnych, lotnych, obiegowych... Jedno mnie tylko niepokoi — to odcinki powieściowe w naszych dziennikach. Zapomnieliśmy o tym, że powieści Iwaszkiewicza i Parandowskiego, — nie mówiąc o Sienkiewiczu i Prusie — wychodziły „odcinkowo". Wszystkie moje prace powieściowe również ukazywały się najpierw w dziennikach. Teraz sprawa ta przedstawia się wręcz tragicznie. Redakcje nie przykładają należytej wagi do tego zagadnienia — a przecież odcinek to książka, która dociera do najszerszej publiczności. Brak nam w dziennikach popularnych powieści współczesnych. Im popularniejsze pismo, tym więcej wagi powinno przykładać do tej niezwykle ważnej sprawy.

Wywiad przeprowadził
Józef Słotwiński

JUL'AN STRYJKOWSKI

W stanzach Rafaela

Z tego biegania po muzeach, pałacach, parkach i katakumbach, już dziś wiem, że zostały mi dwie drogi, którym będę długo jeszcze wierny. Może dlatego, że je znam najlepiej. Jest to via Adamo Mickiewicz, wznosząca się ku parkowi Pincio, i długi korytarz w pałacu watykańskim, prowadzący do stanz Rafaelowskich. Między tymi dwiema drogami przebiega dla mnie oś Rzymu.

Do parku Pincio jest najpiękniejsze dojście z Piazza di Spagna z fontanną w kształcie łódki dłuta Berniniego, nadwornego rzeźbiarza Urbana VIII. Olbrzymia ilość wodotrysków rzymskich jest dziełem tego mistrza baroku włoskiego. I kto widział imponującą fontannę na Piazza Navona z jej przepychem, fantazją i rozmachem i porówna ze skromną łodzią, z której ciurkiem leje się skąpa woda, nie uwierzy, że stworzył je jeden i ten sam artysta.

Na szerokie schody zajmujące prawie całą wschodnią stronę placu leje się popołudniowe słońce. Jest tak intensywne, że nawet wyświechtane sweterki, czerwone, niebieskie, pomarańczowe dzieci, skaczących po stopniach świecą soczystymi kolorami florentyńskiej wprost palety. A drzewa pomarańczowe rosnące na pierwszej terasie obwieszone jeszcze w styczniu złotymi owocami (nie wiem, dlaczego ich dotychczas nie zerwano) urzekają swą barwną rzeczywistością: tak, bez wątpienia, jest to niebo Południa.

Serpentyna prowadzi obok kościoła Świętej Trójcy coraz wyżej. Już jest via Adamo Mickiewicz. Marmurowa tablica zawiera datę stworzenia romantycznego polskiego Legionu w Rzymie. Na wąskiej uliczce w samym centrum miasta, na via del Pozzetto jest jeszcze jedna tablica: to dom, w którym Mickiewicz poświęcił sztandar polski „per le guerre dell' Independenza Italiana". Trójkolorowa szarfa włoska i biało-czerwona wstęga polska, wyblakłe na deszczu jesiennym, zwisają z laurowego wieńca. W Wiecznym Mieście co drugi dom ma wmurowany kawałek marmuru utrwalającego czyjąś wielkość. Tutejsze mury mają wdzięczną pamięć. A zdawałoby się, że takiej masy pamiątek nic nie zdoła pomieścić.

W Pincio pomniki wyrosły gęściej niż drzewa. Nie przypuszczałem, że w jakimś kraju może być tylu sławnych ludzi. Tylu, że starczy na zalesienie ich statuami całego gaju wieczności. O zmierzchu zakochane pary oglądają się trwożliwie, myśląc, że co krok podpatrują ich żywi ludzie.

Kiedy jest jeszcze jasno, lubię siedzieć nad małą sadzawką - fontanną, gdzie w sitowiu biblijna Maria ukrywa malutkiego Mojżesza; ale później podchodzę do niskiej kolumnowej bariery, skąd niczym z balkonu teatralnego można spojrzeć na Rzym leżący w różowawej mgle zachodu. Widać w dali Castelli Romani, których mieszkańcy na barwnych dwukołowych wózkach przywożą codziennie w renesansowych beczułkach wino. Poznaję Monte Mario. W rafaelowskim fresku przedstawiającym zwycięstwo nad barbarzyńskim Atyllą wzgórze to nie zostało jeszcze oszpecone białokamiennym obserwatorium. Tak białym i pretensjonalnym, jak olbrzymi i pyszny pomnik-panorama na cześć króla Emanuela, widoczny z każdego zakątka Rzymu i o tyle potrzebny, o ile staje się dla błądzącego turysty drogowskazem.

Rzym przypomina olbrzymi ul. Wrażenie to pochodzi ze stłoczonych uliczek, spiętrzonych domów, płaskich dachów i murów miodowego koloru. Dopiero, kiedy zabłysną latarnie, wyznaczą one perspektywę ulic biegnących promieniście od Piazza del Poppolo.

Przed chwilą zmierzchu dzieci po raz ostatni objeżdżają rondo na osiołkach, podtrzymywane przez zalęknione matki i sprzedawcę biletów. Grupa żołnierzy opiera się plecami o barierę i przypatruje przechodzącym dziewczętom, limuzynom i dzieciom. Są smagli, mają duże okrągłe oczy i na pewno pochodzą z Kalabrii czy Apulii.

— Sprzedawca biletów jest na pewno właścicielem osiołków? — spytał jeden, ten, który jest na pewno z Kalabrii.

Nikt nie odpowiedział. Dopiero po dłuższym milczeniu, tak długim, że już prawie nie było wiadomo, do czego się to odnosi, odezwał się drugi, ten, który jest na pewno z Apulii:

— Dzieciom wszystko jedno, czy to właściciel, czy dzierżawca. Eh? — uśmiechnął się.

Z parku schodzą się ludzie na tę chwilę zmierzchu.

Żołnierz, ten, który na pewno jest z Kalabrii, siadł na balustradzie i zaczął huśtać nogami. Zawstydzony, przestał, kiedy niedaleko stanął starszy pan. Starszy pan również przyszedł spojrzeć na umieranie Rzymu. Chciał uchwycić moment, kiedy tysiące okien zabłysną złotem, nad dalekimi wzgórzami rozleje się czerwona farba, a miodowe mury staną się na mgnienie oka cynobrowe; i jeszcze — zarysują się sylwetki palm, cyprysów, pinii, jako obramowanie, i robi się wstyd z powodu oglądanych w życiu tylu kiczów, tak **wiernie** oddających chwilę zachodu.

Starszy pan utkwił wzrok w kopule bazyliki i skończył swoje antyrepublikańskie przemówienie. Żołnierze słuchali go odwróceni wciąż tyłem do Rzymu. Teraz mówca chciał utrwalić w pamięci chłopców z Kalabrii czy Apulii tę przemijającą chwilę. Jego wąskie usta, nie odpowiednie dla szerokiej, rumianej twarzy, wyrzucały zjadliwie „I signori comunisti". I signori comunisti chcą zniszczyć szlachetną kopułę św. Piotra, o widzicie ją teraz? jak panuje nad światem? tę piękną chwilę zachodu, ten fiołkowy wieczór... Wy widzieliście strzaskane kolumny Foro Romano, wasze oczy od najmłodszych lat przyzwyczaiły się do najdoskonalszych form, wy wiecie, kto to był Bicz Boży—utrwalcie w swojej pamięci ten moment! Może będziecie musieli opowiadać swoim dzieciom, jak wspaniała była kopuła św. Piotra!

Żołnierze milczeli. Starszy pan zdjął kapelusz, skłonił się, kładąc rękę na sercu. Przepraszał, jeśli który z jego słuchaczy jest komunistą.

Chłopcy z Kalabrii czy z Apulii opuścili swoje ciemne powieki.

*

Miała rację pani E., że korytarz, wiodący do stanz należy przejść trzymając głowę w pozycji poziomej twarzą do góry: sufit jest arcydziełem dekoracji. I miała rację, że salę sąsiadującą ze stanzami trzeba przejść z zawiązanymi oczyma. Wprost trudno uwierzyć, ile w niej rozwieszono kiczów. To podarunki dla Watykanu z całego świata. Widocznie nawet w tym pałacu nie patrzą darowanemu koniowi w zęby. Nie mogę sobie odmówić przyjemności omówienia jednego obrazu. Jest to malowidło Ponziana Loverni zatytułowane „Il Martirio di Sant Alessandro". Loverni użył najtwardszych i najostrzejszych barw, jakie sobie tylko można wyobrazić, i oblał to wszystko tak jaskrawym światłem, że figury wyglądają jak wycięte z tekturki. Widziałem parę obrazów, wprawdzie w reprodukcjach, przedstawiających męczeństwo, jak Cranacha „Męczeństwo św. Katarzyny", Carpaccia „I diecimila martiri", Tintoretta również „Martirio di santa Caterina"; ukazują one cierpienia w imię idei i na tym polega ich sugestywność. Loverni nie był zdolny do stworzenia tego nastroju. Malowidło zdradza, że sam nie wierzył w siłę św. Aleksandra. Poza tym śmieszy szereg aniołów na niebie, wyglądających jak wojsko. Wczesne Quatrocento, schemat sieneński otacza Madonnę elipsą uskrzydlonych aniołków, przypominającą kształtem migdał (stąd nazwa Madonna **„in mandorle")**. Loverni, który żył w XX wieku, uważał widocznie, że dla naszego stulecia najdoskonalszą linią jest szereg żołnierski.

Sądząc po takim obrazie, należy przypuszczać, że ci, co obwieszają dziś salę takimi podarunkami, nie powierzyliby prac przy upiększeniu pałacu Watykańskiego ani Rafaelowi ani Michałowi Aniołowi.

W tej samej sali króluje olbrzymie płótno Matejki „Jan III pod Wiedniem". Na tym tle wygląda świetnie.

O stanzach napisano tomy. Przez czterysta z górą lat uzbierała się olbrzymia biblioteka. Nie będzie to przesada, jeśli powiem, że freski te przemówiły do mnie językiem czegoś, co nie przemija. Jeśli wciąż tutaj wracam, to dlatego, że nie mogę sobie poradzić z wrażeniem ani go określić, ilekroć patrzę na „Szkołę ateńską" i „Heliodora". Wszystko, co czytałem o Rafaelu, nie pomogło mi w znalezieniu odpowiedniego słowa. Najinteligentniejszy z tych, co oglądali te arcydzieła — Stendhal, ograniczył się do ich opisu. Sądzę, że jest to najsłuszniejsze.

Obrazy Rafaela, o ile zdołałem zauważyć, mają na pierwszym planie, zwykle na środku, wolną przestrzeń, która jakby zaprasza widza do środka. Na patrzącego nie spada tłok postaci, jak na przykład w płótnach Matejki. Jest to, może nawet nie zamierzona, konsekwencja geometrycznej konstrukcji Renesansu, kompozycja w ramach trójkąta rozszerzającego się po bokach obrazu jakby dwoma skrzydłami. Tej kompozycji niedoścignionym mistrzem był Rafael. Poza poczuciem wolnej przestrzeni budzi ona wrażenie ruchu i zarazem klasycznego spokoju. Wydaje mi się, że ta dialektyczna jedność ruchu i spokoju jest najważniejszym elementem sztuki Odrodzenia, gdy barok łamie tę jedność na korzyść nieokiełznanego rozmachu będącego wynikiem rodzących się walk i niepokojów. To, co staje się głównym elementem sztuki już u Michała Anioła.

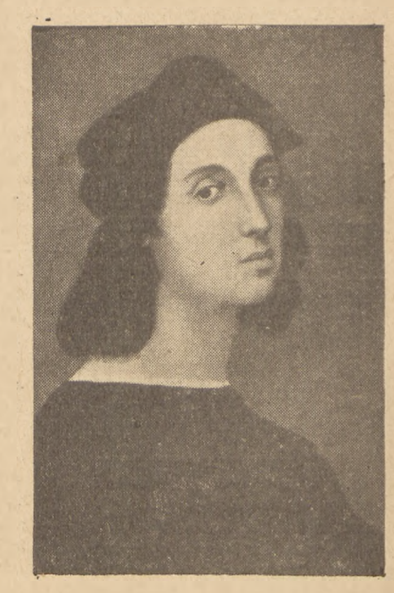
Rafael, który umarł mając trzydzieści siedem lat, żył w epoce ładu; światu rafaelowskiemu nie groził żaden kataklizm; nie był ani świadkiem ani uczestnikiem walk, jak Michał Anioł, który razem ze swoim ludem bronił Florencji przed tyranią Medyceuszy i jako złamany już starzec musiał uciekać z rodzinnego miasta.

Stanza Heliodora — Spotkanie papieża Leona I z Atyllą

Ten spokój wyraził Rafael najdoskonalej w „Szkole ateńskiej", w kompozycji rozplanowanej szeroko na tle renesansowej architektury, imaginującej świątynię Wiedzy, usymbolizowanej rzeźbami Minerwy i Apollina; nieskazitelność rysunku postaci, których każdy ruch jest odpowiednikiem jakiejś funkcji albo idei filozoficznej, nie wyraża walki różnych poglądów, ale ich wzajemne uzupełnianie się; zaś kolory, jeszcze dziś, po czterech z górą wiekach niszczycielskiego działania światła i powietrza, świadczą o tym, że i pod tym względem Rafael stworzył najdoskonalszą harmonię. Lazur i purpura odzienia, zachowały swoją wytworność; są to kolory uduchowione, a zarazem żywe, tak samo jak karnacja twarzy i ciała filozofów. Że wbrew opinii niektórych krytyków, Rafael był również mistrzem palety, można przekonać się porównując freski znajdujące się w sąsiedniej stanzy tzw. Konstantyna malowane przez Giulia Romano po śmierci Rafaela (na podstawie jego szkiców) z freskami malowanymi przez samego mistrza lub pod jego kierownictwem. Podczas, gdy malowidła Rafaela są uchwyconym życiem, Giulio Romano dał tylko dekorację. Należy przyznać, iż Romano zdawał sobie z tego sprawę tak dalece, że swe obrazy potraktował kotarowo, ujmując je w obramowanie frędzli.

Jest więc w „Szkole ateńskiej" szlachetność i dostojeństwo, harmonia i równowaga, tak jak na początku XVI wieku pojmował myśl ludzką młody Rafael. Trzeba zarazem pamiętać, że obraz ten znajduje się naprzeciw fresku przedstawiającego „Dysputę o Najświętszym Sakramencie" będącego hołdem dla teologii, dla ślepej wiary. W tym towarzystwie „Szkoła ateńska" nagle urasta do humanistycznego tryumfu myśli krytycznej. Arystoteles zajmujący wraz z Platonem centralny plan fresku pokazuje palcem na ziemię jako cel myśli, badań i nauki. Ta herezja w obliczu dogmatów kościelnych zostaje natychmiast zrównoważona przez Platona o twarzy Leonarda da Vinci (właśnie Leonarda da Vinci!) podnoszącego palec do nieba, do siedziby idei. Ale myśl ludzka ożywa jak Anteusz właśnie dotykając ziemi. Więc są tutaj Heraklit, Pitagoras, Archimedes, Epikur, Diogenes. Są tu pierwsi filozofowie greckiego materializmu. Proporcje harmoniczne Pitagorasa i cyrkiel Archimedesa bardziej gły człowiekowi do odkrycia dy niż kategorie platońskie. I lit i Epikur szukali w naturze wiedzi na dręczące ich pytania. kur w liście do Herodota pisa świat jest stworzony z atomów przestrzegał go, żeby nie dał się manić przez „błędy mitów"...

W tym samym rytmie myślowym utrzymana jest postać półnagiego



Rafael — Autoportret

Diogenesa leżącego na schodach. Wokoło niego jest pustka. Młodzieniec, który się chce zbliżyć do bojkotowanego cynika, zostaje powstrzymany przez swego, najprawdopodobniej ojca. A równocześnie inny potępiony przez oficjalną opinię filozof, Sokrates jest otoczony przez łaknącą wiedzy młodzież ateńską, wśród której wybija się pięknością i zbroją Alcybiades.

Nie tylko dla zakończenia opisu wspomnę o grupie po prawej stronie. Jest tu Ptolomeusz w koronie, tak identyfikowano bowiem w owych czasach wielkiego astronoma z królem egipskim tego samego imienia. Jest tu również Zoroaster, któremu malarz, jak twierdzi jego współczesny biograf Vasari, dał rysy swego przyjaciela Castiglionego, Ale dla mnie najważniejsze są dwie postaci zamykające niejako całą panoramę: portret malarza Sodomy i autoportret Rafaela. Ostatni szczegół jest bardzo ważny.

Jest to jedyny u Rafaela wypadek wmontowania w obraz własnego portretu. Trudno to położyć na karb przypadku. Dlaczego właśnie tu pragnął uwiecznić swoje rysy? Dlaczego nie uczynił tego w „Dyspucie o Najświętszym „Sakramencie", gdzie znalazł miejsce godne dla architekta bazyliki św. Piotra — Bramanta? Jest to hołd humanisty dla myśli ludzkiej. Wszystko inne jest przemijające; tylko ruch myśli dążącej wciąż naprzód jest wieczny. Ona dźwignęła rodzaj ludzki na szczebel świadomości, wywyższając go ponad resztę stworzeń, ona poprowadzi go też dalej.

*

W stanzy „Heliodora" przypomniałem sobie starszego pana z parku Pincio. Bicz Boży, o którym mówił starszy pan strasząc chłopców z Kalabrii czy Apulii, zwala się tutaj z konia. W fresku „Leone I chi ferma l'invasione di Atilla" Rafael przedstawił klęskę Hunna.

Fresk o klęsce Atylli jest właściwie aluzją do bitwy pod Rawenną, w której papież Leon X powstrzymał inwazję francuską. Były czasy, kiedy papieże przeciwstawiali się obcym najazdom na ten kraj. Wtedy sprawy wyglądały znacznie prościej. Wszystkim było jasne, kto jest barbarzyńcą, grożącym świątyniom i pałacom, wszystkim jasne było, kto chce ujarzmić Włochy. Wtedy nie były jeszcze znane „pociągi dobroczynności". Dziś robi się wszystko, żeby takie sprawy zaciemnić. Dziś starszy pan w parku Pincio nie każe uważać za wrogów (jeśli idzie o tak drogą mu sztukę) tych, co wywożą najcenniejsze płótna i rzeźby za Ocean, a wwożą filmy i — „Europeo", nazwany tak dla niepoznaki, drukowany również dla niepoznaki w języku włoskim. Dziś nie oburza go, że oczy „przyzwyczajone od najmłodszych lat do najdoskonalszych form" karmi się brzydotą.

Przypatruję się twarzy Atylli. Pomimo średniowiecznej tradycji przedstawiającej wodza Hunnów jako odrażającego dzikusa ze spłaszczonym nosem, humanista Rafael każe Biczowi Bożemu być pięknym. Humanista nie widział **w życiu** brzydoty. Nawet świętokradca Heliodor leżący na progu świątyni, przedstawiony na fresku w tej samej sali, ma piękną, ludzką twarz. Rafael nie wierzył, że może się znaleźć człowiek, który by mógł zniszczyć dzieło sztuki. Dziś wiemy, że mistrz z Urbino się mylił. Ale ta pomyłka czyni go nam jeszcze bliższym i droższym. Bliska i droga jest nam ta wiara w człowieka. Płynie ona z tego samego źródła, co hołd złożony myśli ludzkiej. Jest to optymizm geniusza czującego w sobie wieczność i zwycięstwo.

Starszy pan w Pincio chciał zatrzymać przemijający moment, utrwalić mgnienie oka zachodu. W stanzach Rafaela można najlepiej odczuć, jakie to śmieszne.

Julian Stryjkowski

Stanza della Segnatura — Filozofowie („Szkoła Ateńska")

WILLIAM FAULKNER

przełożył ARTUR SANDAUER

W cyklu powieściowym, połączonym — podobnie jak u Balzaca — tożsamością powracających okresowo bohaterów i umiejscowionym na Dalekim Południu Stanów Zjednoczonych Ameryki, w fikcyjnym Hrabstwie Yoknapatawpha, jeden z najznakomitszych współczesnych pisarzy amerykańskich, William Faulkner (ur. 1897) syntetyzuje i podnosi niejako do rzędu legendy historię swego rodzinnego kraju, „kraju, gdzie — by przytoczyć jego słowa — bawełna rośnie na wysokość człowieka i nawet w szczelinach trotuarów, kraju hipotek, lichwy, bankructw i niezmierzonego bogactwa, gdzie Chińczycy i Murzyni, Aryjczycy i Żydzi mrowią się i rają po spolu".

Już w tym — pobieżnie zacytowanym — zdaniu czujemy dwoistość uczuć Faulknera, potomka starej arystokracji Południa, wobec własnej ojczyzny i warstwy: uczuć, gdzie poczucie przynależności do warstwy posiadaczy tej mlekiem i miodem płynącej ziemi, łączy się z pogardą dla nich, z lękiem, by niezliczone dostatki nie poszły w niwecz przez nieumiejętność mieszkańców, niedbalstwo wiecznie nieobecnych właścicieli i chciwość nowobogackich handlarzy. Oto Quentin Compson, jeden z najbliższych autorowi i nieomal z nim identycznych bohaterów, chcąc wyjaśnić swemu przyjacielowi Shreve najgłębszą istotę Dalekiego Południa, opowiada mu krwawą, okrutną historię o wielkości i upadku rodziny Sutpenów (której częścią jest zamieszczona przez nas nowela) i gdy zdziwiony jej namiętnym, wrogim tonem przyjaciel zadaje mu pytanie: „Powiedz mi, czemu tak nienawidzisz Południa?" — ten w nagłym przypływie uświadomienia: „Nie nienawidzę go!" — powiada, „Nie nienawidzę go!" — powtarza dysząc w mroźnym powietrzu poranka".

Jak tedy nienawiść, która wynika z nadmiernej miłości, tęsknota za utraconym na zawsze rajem dzieciństwa czy przed-dzieciństwa, za owym państwem samowoli sprzed wojny domowej, gdzie samotni i znudzeni arystokraci rozkazywali tysiącom czarnych niewolników, lęk przed nadciągającą z Północy cywilizacją „mechaniczną" (postaci należące do tego kręgu maluje zawsze w jak najbardziej czarnych barwach), przekonanie zarazem o nieuchronnym, o nienawistnym tryumfie tej cywilizacji, połączenie purytanizmu, t. j. odrazy do spraw ciała, z przemożnymi instynktami niegdysiejszej „rasy panów", krzyk — poraz ostatni chyba rozlegający się w naszym znajdującym się już w znacznie dalszym stadium rozwoju świecie — warstwy feodalnej, uległej nowoczesnemu naciskowi Północy — wszystko to stwarza ową niepowtarzalną atmosferę powieści Faulknera, gdzie każdy gest, każdy czyn odcięty od swej przyszłości, pada w przeszłość bezpowrotnie jak w studnię bez dna, duszną atmosferę świata skazańców, nad którym pochylony bezlitosny historyk rysuje z pieczołowitą nienawiścią zastygły w monumentalnym geście ostatni skurcz jego agonii.

WASH

Sutpen stał obok tapczanu, na którym spoczywała matka z noworodkiem. Poprzez szpary w zbitej z desek ścianie poranne słońce rzucało długie promienie na jego szeroko rozstawione nogi, na trzymaną w ręku szpicrutę i oświetlało z ukosa nieruchomą postać położnicy, która wznosiła ku stojącemu nad nią mężczyźnie swe spokojne, nieodgadłe i smutne spojrzenie. Dziecko u jej boku, owinięte było w kawał grubego, lecz czystego płótna. Z tyłu, stara Murzynka przykucnęła przed prymitywną kuchnią, na której tlił się słaby ogień.

— Wiesz, Milly — rzekł Sutpen — szkoda, że nie jesteś klaczą. Mógłbym ci wówczas dać przyzwoite pomieszczenie w stajni.

Leżąca na sienniku młoda kobieta nie drgnęła nawet. Po prostu patrzyła nań swymi oczyma bez wyrazu, wyzierającymi z twarzy niezbadanej i smutnej, wciąż jeszcze bladej po niedawnym porodzie. Sutpen uczynił ruch i cienkie pasemka światła padły na twarz sześćdziesięcioletniego starca.

— Gryzelda ożrebiła się dziś rano — rzekł spokojnie do przykucniętej Murzynki.

— Koń czy klacz? — zapytała Murzynka.

— Koń. Tęgi źrebak... A to? — wskazał szpicrutą na tapczan.

— To — zdaje się — klacz.

— Aha! — rzekł Supten. — Tęgi źrebak. Wykapany Rob Roy! Pamiętasz, jakem go brał z sobą na Północ w 1861 roku?

— Tak, proszę pana.

— Hm! — musnął pobieżnym spojrzeniem siennik. Nikt by nie mógł w tej chwili odgadnąć, czy młoda kobieta spoglądała nań jeszcze czy nie. Znowu wskazał szpicrutą na tapczan. „Daj im wszystko, czego im potrzeba; nie oszczędzaj niczego, co mamy w domu".

Wyszedł przez wpół rozwalone drzwi wstąpił w bujną, wysoką trawę. Oparta o krawędź ganku wciąż jeszcze rdzewiała tu kosa, którą pożyczał Wash trzy miesiące temu, aby skosić chwasty. Tam czekał koń, stał Wash i trzymał cugle.

✤

Kiedy pułkownik Sutpen dosiadł konia, aby ruszyć na wojnę z Jankesami, Wash pozostał w domu. „Trzeba pilnować majątku i Murzynów pana pułkownika" — objaśniał niepytany na prawo i lewo. Był to człowiek wychudzony, zżarty malarią, o oczach matowych i pytającym spojrzeniu. Wyglądał na lat trzydzieści pięć, jakkolwiek było rzeczą ogólnie wiadomą, że miał nie tylko córkę, ale i ośmioletnią wnuczkę. To, co prawił, było kłamstwem; wiedzieli o tym prawie wszyscy ludzie między osiemnastką i pięćdziesiątką, którzy — jak on — pozostali w domu, a którym opowiadał te bajdy.

Niektórzy co prawda — przekonani, że on sam w nie nie wierzy — przypuszczali, iż jest zbyt rozsądny, aby ważyć się na takie eksperymenta wobec pani Sutpen czy wobec jej niewolników. „Zbyt rozsądny albo po prostu zbyt leniwy, aby zdobyć się na coś podobnego"— mówili. Wiedzieli przecież, że stosunki Washa z plantacją ograniczały się do tego, iż przed laty pułkownik Sutpen pozwolił mu zamieszkać w rozwalonej chałupie, mieszczącej się na nadrzecznym mokradle. Sutpen jeszcze jako chłopak zbudował tam rodzaj chatki rybackiej; później przestał ją odwiedzać, na skutek czego popadła w taki stan zaniedbania, iż przypominała obecnie raczej jakieś zwierzę u kresu lat i sił, które przywlokło się przed śmiercią do wodopoju.

Nawet niewolnicy Sutpena zasłyszeli coś niecoś o tym oświadczeniu Washa. Ubawiło to ich. Nie po raz pierwszy śmieli się z niego, i poza plecyma nazywali białą świnią. Zaczęło się od tego, że ilekroć spotykali go na ledwie widocznej, prowadzącej poprzez mokradło ku chatce rybackiej ścieżynce, zadawali mu

rys. Marek Rudnicki

z głupia frant pytanie: „Czemu biały pan nie poszedł na wojnę"?

Zatrzymywał się, patrzył na otaczający go krąg czarnych twarzy, białych oczu i białych zębów, za którymi czaiła się ironia: — Bo mam córkę i rodzinę na utrzymaniu — mówił. — Z drogi, Murzyny.

— Murzyny — powtarzali. — Murzyny? — zanosili się od śmiechu.— Ktoś taki wymyśla nam od Murzynów.

— Tak — odparowywał — nie mam Murzynów, którzy by się zajęli moją rodziną, jakbym poszedł na wojnę.

— I nic oprócz tej rudery, co nawet nam pułkownik nie pozwala w niej mieszkać.

Wówczas zaczynał im wymyślać; czasem ciskał się na nich, podnosząc z ziemi zeschłą gałąź, gdy tamci trzymali się za brzuchy, otaczając go wciąż tym czarnym, sarkastycznym, nieuchwytnym, natrętnym śmiechem, który go zostawiał zziajanego, bezsilnego i wściekłego.

Raz — zdarzyło mu się to nawet na podwórzu mieszczącym się z tyłu pańskiego domu. Właśnie złe wiadomości przyszły były z gór Tennessee i Vicksburg; generał Sherman przemaszerował przez plantację i większość Murzynów przyłączyła się do niego. W ślad za przemarszem oddziałów północno-amerykańskich masa rzeczy, a właściwie prawie całe mienie poszło w niwecz. Pani Sutpen kazała powiedzieć Washowi, że może zebrać winne grona, które rosły na altance w podwórzu. Tym razem jedna z nielicznych służących, które nie zbiegły, na widok Washa cofnęła się aż na stopnie kuchennego ganku, tam zatrzymała się i odwracając głowę rzekła:

— Stanąć, biały panie! Zostań tam, gdzie jesteś. Nigdy nie wszedłeś na te schodki, póki był pułkownik, to nie wejdziesz i teraz.

To była prawda. Niemniej jednak pewną dumą przejmował go fakt, iż nigdy nie usiłował ich przekroczyć, jakkolwiek był najświęciej przekonany, że gdyby mu na tym zależało, Sutpen by go przyjął i dał by mu stałe prawo wstępu. „Ale nie chcę dawać byle negrowi sposobności, aby mi zabronił wstępu. Nie chcę nawet, żeby pułkownik irytował się na negrów z mojej przyczyny" — myślał. Z tym wszystkim spędził z Sutpenem niejedno z owych niedzielnych popołudni, gdy w domu nie było zaproszonych gości. Wash zdawał sobie niejasno sprawę, że Sutpen godził się na jego towarzystwo z braku innego zajęcia: był to bowiem jeden z tych ludzi, którzy nie mogą znieść samotności. Toteż niejedno popołudnie spędzili pod gronami altanki, Sutpen wpółleżący w hamaku, a Wash przykucnięty pod ścianą; między nimi stało wiadro studziennej wody, z którego popijali raz po raz. Czasem, w dnie powszednie, widywał wytworną postać męską (obydwaj byli w tym samym wieku z różnicą jednego tylko dnia, jakkolwiek żaden z nich — może dlatego, że Wash był już dziadkiem, podczas gdy synek Sutpena chodził dopiero do szkoły — nigdy o tym nie myślał), osadzoną na równie wytwornym czarnym rumaku, cwałującym poprzez plantację. W takich chwilach serce jego napełniała pogodna duma. Zdawało mu się wówczas, że świat ten, gdzie Murzyni, stworzeni przecież — jak mówi Biblia — przez Pana Boga umyślnie po to, aby służyć jako zwierzęta pociągowe dla białych, żyli, mieszkali, a nawet ubierali się lepiej niż on i jego najbliżsi; świat ten, gdzie go zawsze otaczały echa czarnego śmiechu, był tylko snem i złudzeniem, że natomiast światem prawdziwym był ten, poprzez który on sam, uwznioślony, cwałował na czarnym rumaku. Myślał wtedy, że — jak mówi Biblia — wszyscy ludzie zostali stworzeni na obraz i podobieństwo boskie i że zatem wszyscy są równi w obliczu Pana; co pozwalało mu oświadczać głośno z równą szczerością, jakby mówił do samego siebie: „Bardzo przystojny mężczyzna. Gdyby Pan Bóg we własnej osobie zstąpił z niebios, aby jechać konno poprzez nasz padół, chciałby do niego być podobny."

W roku 1865 Sutpen wrócił na czarnym rumaku. Wydawało się, jakby się postarzał o dziesięć lat. Syn padł w bitwie tej samej zimy, kiedy zmarła żona. Wrócił z wyróżnieniem za odwagę bojową, podpisanym własnoręcznie przez generała Lee do opustoszałej plantacji, gdzie, już od roku, córka jego żyła z drobnych datków człowieka, któremu piętnaście lat temu pozwolił zająć zawaloną chatkę rybacką i o którego istnieniu zupełnie był zapomniał. Wash wyszedł na jego spotkanie taki sam, wciąż wychudzony, wciąż jeszcze bez wieku, ze spojrzeniem matowym i pytającym, z wyrazem twarzy bojaźliwym, usłużnym, a zarazem poufałym. „No, panie pułkowniku — rzekł Wash — wybili nas, ale jeszcze nie pobili, co?

W ciągu pięciu następnych lat był to stały temat ich rozmów. Pijali teraz wspólnie z glinianego dzbana nędzną whisky — ale już nie w obrosłej gronem altance, lecz w lichym sklepiku, który założył Sutpen. Tuż przy wielkim gościńcu w drewnianym baraku, zaopatrzonym w półki sprzedawał teraz — wraz z Washem, który mu służył jako subiekt i dostawca — naftę, artykuły spożywcze pierwszej potrzeby, zwietrzałe cukierki we wspaniałym opakowaniu, tanie szkiełka i wstążeczki Murzynom oraz białym, podobnym do Washa nędzarzom, przybywającym już to pieszo, już to na wychudzonych mułach, ażeby wdawać się w długie targi o dziesięć lub dwadzieścia su z człowiekiem, który ongiś mógł cwałować (czarny rumak żył jeszze; jego stajnia była w lepszym stanie, niż pomieszczenie pana), dziesięć mil w jednym kierunku nie przekraczając granic swych żyznych posiadłości i który niegdyś był nieustraszonym dowódcą bojowych oddziałów; targowali się tak długo, póki Sutpen, wyprowadzony z równowagi, nie wyrzucał ich ze sklepiku i nie zamykał drzwi na klucz od wewnątrz. Po czym wraz z Washem szukał pocieszenia w ciemnym pokoiku za sklepem i w glinianym dzbanie. Lecz i rozmowa ich nie przypominała spokojnej gawędy owych czasów, kiedy to Sutpen, leżąc w hamaku, wygłaszał bohaterskie monologi, podczas gdy przykucnięty pod ścianą Wash, ryczał basowym śmiechem. Teraz obaj siedzieli, Sutpen na jedynym w pokoju krześle, Wash zaś na pierwszej lepszej skrzyni lub beczułce; i to jednak nie trwało długo, gdyż niebawem Sutpen w paroksyzmie odwetowych namiętności zrywał się na równe nogi i zataczając się oświadczał po raz któryś z rzędu, że weźmie swój pistolet, dosiędzie czarnego rumaka i pojedzie sam do Washingtonu, aby zabić (nieżyjącego już w tym okresie) Lincolna oraz Shermana (będącego wówczas, zwykłym obywatelem). „Zabić ich — ryczał — wystrzelać ich jak psy!"

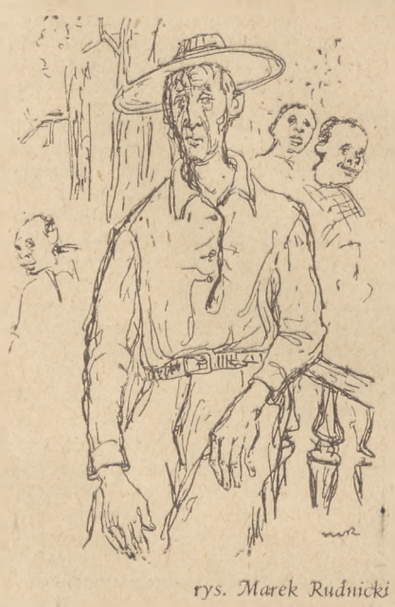
— Ależ tak, panie pułkowniku, ależ tak, panie pułkowniku — przytwierdzał Wash, podtrzymując Sutpena, by nie upadł. Następnie rekwirował pierwszy przygodny wóz, a jeśli go nie znajdował, szedł pieszo do najbliższego, odległego o milę, sąsiada, aby wypożyczyć odeń środek transportowy, poczem wracał, by zawieźć Sutpena do domu. Teraz, już miał tam prawo wstępu. Miał je już od dawna. Przywoził Sutpena do domu na pierwszym lepszym wozie, skłoniwszy go uprzednio do zajęcia w nim miejsca słowami równie pieszczotliwymi, jak gdyby przemawiał do konia. Córka Sutpena wychodziła im naprzeciw, otwierała bez słowa bramę. Wash ze swym ciężarem na rękach wchodził przez główne wejście, niegdyś pomalowane na biało, nad którym górowała imposta w kształcie wachlarza, niegdyś sprowadzona po kawałku z Europy, a na której obecnie przybita deska zastępowała brakującą szybę. Wash szedł po dywanie, wchodził na paradne schody, cień niegdysiejszych wspaniałości, nagie deski między dwoma pasmami wyblakłych malowideł i wnosił Sutpena do pokoju. O tej porze było już ciemno; rzucał go na łóżko, rozbierał i przysiadał beztrosko na sąsiednim krześle. Po paru chwilach córka zaglądała przez drzwi. „W porządku, — mówił. — Niech się pani nie martwi, panno Judyto."

Noc zapadała i Wash kładł się na podłodze obok łóżka, nie po to jednak by zasnąć, gdyż po chwili spokoju — czasem jeszcze przed północą — człowiek leżący na łóżku zaczynał się miotać, stękać i wołać: „Wash!"

— Tu jestem, panie pułkowniku. Niech pan zaśnie. Jeszcze nas nie pobili, co? Damy sobie radę we dwójkę.

Już w tym okresie zauważył wstążeczkę, zatkniętą za pasek swej wnuczki. Miała lat piętnaście, już ukształtowana, jak to bywa przedwcześnie u dziewcząt tej warstwy. Wash odgadłby pochodzenie wstążeczki (widywał ją przecie od trzech lat, tę czy jej podobne) nawet gdyby je zataiła przed nim, czego zresztą nie zrobiła — ze swoją twarzyczką, bezczelną zarazem, chmurną i lękliwą. „Dobrze, dobrze — mówił. — Jeśli pan pułkownik raczył ci ją podarować, spodziewam się, żeś mu za nią podziękowała.

Zachował równowagę ducha, nawet wówczas, gdy ujrzał jej sukienkę, gdy zauważył tajemniczy, wyzywający i bojaźliwy wyraz dziewczynki, z jakim oświadczyła mu, że panna Judyta, córka Sutpe-



rys. Marek Rudnicki

na, pomagała jej przy szyciu. Był jednak bardzo uroczysty owego popołudnia, gdy po zamknięciu magazynu, idąc za Sutpenem do pokoiku za sklepem zaczął z nim decydującą rozmowę.

— Przynieś dzban — rozkazał Sutpen.

— Niech pan poczeka — rzekł Wash. — Chwileczkę.

Sutpen wszelako przyznał się, że podarował dziewczynce sukienkę. „No, więc?" — rzekł.

Ale Wash wytrzymawszy jego wyniosłe spojrzenie rzekł stanowczo:

— Znam pana już dwadzieścia lat. Nigdy nie wzbraniałem się uczynić, cokolwiek mi pan rozkazał. Mam pod sześćdziesiątkę. A to jest piętnastoletnia smarkula.

— Czyżbyś chciał przypuścić, że jestem zdolny uwieść taką smarkatą? Ja, człowiek sześćdziesięcioletni?

— Gdyby to chodziło o innego człowieka, powiedziałbym, że jest w moim wieku. I — stary czy młody — nie pozwoliłbym jej zatrzymać tej sukienki albo czegokolwiek innego, co by jej podarował. Ale pan — to inna sprawa.

— Jak to — inna sprawa? — Wash wciąż patrzył na niego swymi matowymi, pytającymi i poważnymi oczyma. — A więc dlatego się mnie boisz?

Spojrzenie Washa nie było już pytające, lecz spokojne i pogodne.

— Nie boję się pana. Pan jest bohaterem. Nie dlatego, że w swoim życiu był pan nim przez dzień czy przez chwilę i nie dlatego, że dostał pan od generała Lee papierek na dowód swej odwagi. Ale pan jest bohaterem tak jak się żyje i oddycha. Dlatego uważam, że to jest inna sprawa. Nie potrzeba mi niczyich potwierdzeń na to. I wiem, że czegokolwiek się pan dotknie — czy to będzie pułk, głupia dziewczyna czy pies — postępuje pan tak jak postąpić należy.

Teraz z kolei Sutpen uchylił się przed jego wzrokiem. Odwrócił się gwałtownie. „Podaj mi dzban" — rzekł.

— Dobrze, panie pułkowniku — rzekł Wash.

✤

Tak więc, w dwa lata później, w ów niedzielny poranek, patrząc jak czarna akuszerka sprowadzona przezeń z odległości trzech mil wchodziła przez rozwalone drzwi do chaty, gdzie jęczała leżąc na sienniku jego wnuczka, jakkolwiek zakłopotany, był wciąż spokojny. Wiedział, co mówili ludzie: Murzyni w okolicznych chałupach, biali którzy całymi dniami kręcili się dokoła sklepiku, by ich obserwować wszystkich troje, Sutpena, jego samego oraz jego wnuczkę o twarzyczce bezczelnej, milkliwej i prowokującej, której stan stawał się z dnia na dzień coraz bardziej widoczny — jak gdyby byli trojgiem aktorów na scenie. „Wiem, co mówią między sobą" — myślał. — „Jakbym ich słyszał: Wash Jones nabrał wreszcie starego Sutpena. Czekał dwadzieścia lat, ale w końcu go nabrał."

Już dniało. Z domu, gdzie poza przysiadłą ku ziemi framugą drzwi lampa świeciła się mdłym blaskiem — głos wnuczki docierał w równych odstępach, jak gdyby regulowany mechanizmem zegarowym, podczas gdy myśli Washa stąpały po omacku ciężkie, przerażone, przemieszane jak gdyby z tupotem cwałujących kopyt, aż oto nareszcie, spośrodku tego zamętu, wyłoniła się w pełnym galopie wytworna i dumna postać człowieka, osadzonego na wytwornym i dumnym rumaku; i wtedy to, czego szukał po omacku, wyłoniło się nagle z olśniewającą jasnością — nie jako usprawiedliwienie lub jako tłumaczenie, lecz jako jedyna apoteoza, jako najwyższe objawienie. „On jest większy niż Jankesi, którzy zabili mu żonę i syna, większy niż ten przeklęty kraj, który go się wyrzekł i zmusił do założenia małego wiejskiego sklepiku; wyższy ponad tę zdradę narzuconą jego wargom jak ów kielich goryczy, o którym mówi Księga. Czyż mogłem żyć obok niego od lat dwudziestu i nie zmienić się, nie udoskonalić? Nie jestem być może taki wielki jak on i nie brałem udziału w galopie. Ale on mnie pociągnął za sobą. We dwoje damy sobie radę z nimi, jeśli on zechce mi powiedzieć, co mam zrobić".

Świtało. Nagle ujrzał dom i starą Murzynkę we drzwiach, która nań spoglądała. Potem uświadomił sobie, że głos wnuczki ucichł. „To dziewczyna — rzekła Murzynka. — Niech pan pójdzie i powie mu, jeśli pan chce." Potem weszła z powrotem do chaty.

— Dziewczyna — powtórzył — dziewczyna.—Osłupiały słyszał tupot galopady i znów ujrzał dumną postać na koniu. Zdawało mu się, że ją widzi jak niezmieniona cwałuje poprzez lata, poprzez zmiany pór roku — aż do owego ostatecznego apogeum, gdzie z szablą wzniesioną nad głową, pod przeszytym kulami sztandarem, szarżuje na tle burzliwego nieba. Po raz pierwszy w życiu przyszło mu na myśl, że, być może, Sutpen jest tylko takim samym, jak on, starcem. „Dziewczyna" — rzekł sam do siebie, ogłupiały, poczem z nagłym zachwytem dziecka pomyślał: „Tak, proszę panów. Niech mnie diabli wezmą, jeżeli nie mam już dość lat, aby być pradziadkiem."

Wszedł do chaty. Szedł niezgrabnie, na palcach nóg, jak gdyby nie był już jej właścicielem, jak gdyby dziecko, które przyszło na świat,

rys. Marek Rudnicki

jakkolwiek z jego krwi się wywodziło, wywłaszczyło go z jej posiadania. Ale nawet w chwili, gdy się pochylił nad tapczanem, nie mógł niczego dojrzeć prócz niewyraźnej plamy, którą znaczyła się w mroku bezkrwista twarzyczka wnuczki. Wtedy przykucnięta przy ognisku Murzynka rzekła: „Powinien pan pójść i powiedzieć mu, co pan zamierza zrobić. Już dzień."

Lecz to się okazało zbędne. Zaledwie przeszedł obok ganku, o który oparta leżała kosa, pożyczona trzy miesiące temu, dla skoszenia chwastów, gdy oto stanął przed nim Sutpen we własnej osobie, siedzący na starym rumaku. Nie zdziwił go nawet fakt, że Sutpen dowiedział się o nowinie. Myślał po prostu, że to ona wyciągnęła go z domu o tak wczesnej godzinie niedzielnego poranka. Nie ruszył się z miejsca, gdy tamten zsiadał z konia i wziął cugle, które mu rzucił Sutpen. Jego wychudzona twarz przybrała wyraz, w którym ogłupienie łączyło się z rodzajem bolesnego triumfu. „To dziewczynka, panie pułkowniku — rzekł. — Niech mnie diabeł porwie, jeśli pan nie ma tyle lat co ja..." Sutpen minął go i wszedł do chaty. Został na miejscu z cuglami w ręku, słyszał, jak Sutpen przemierzył pokój i skierował się w stronę tapczanu. Usłyszał jego słowa i nagle zdawało mu się, że coś się w nim urwało, a później ruszyło dalej.

Słońce wzeszło już teraz, pośpieszne słońce z okolic Missisipi. Miał wrażenie że znajduje się pod niewiadomym niebem, w niewiadomej okolicy, znanej mu tylko tak, jak znane są rzeczy we śnie — podobnie jak może śnić się upadek komuś, kto się nigdy nie wspinał." „To niemożliwe to, co słyszałem, to mi się przywidziało — myślał bez gniewu. — Jestem pewny, że to niemożliwe."

Tymczasem znajomy głos, który wypowiedział te słowa znów się rozległ, zwrócony tym razem do starej Murzynki i mówiący o narodzonym tegoż ranka źrebięciu. „Dlatego wstał dzisiaj tak wcześnie. O to mu chodziło. Nie o mnie ani o moich. Nawet nie o tego, który jest jego własnością. Nie dla niego wstał z łóżka."

Sutpen wyszedł. Kroczył między chwastami krokiem ciężkim i stanowczym, który u człowieka młodszego oznaczałby pośpiech. Nie spojrzał w twarz Washa. „Dicey zostanie, żeby się nią zaopiekować. Powinieneś..." zaczął. Rzekłbyś, że dopiero w tej chwili dostrzegł, że Wash patrzy nań uporczywie. Przerwał. „Co znowu?" — zapytał.

— Pan powiedział — w uszach Washa własny głos brzmiał daleko, nosowo, jak głos głuchego. — Pan powiedział, że gdyby Milly była klaczą mógłby pan jej dać odpowiednie miejsce w stajni.

— A więc? — rzekł Sutpen. Jego źrenice rozszerzyły się i zwęziły niczym pięści, które się otwiera i zaciska, pochylił z lekka głowę, widząc, że Wash zaczyna się zbliżać do niego. Przez jeden moment głębokie zdumienie przygwoździło Sutpena na miejscu: patrzył uparcie na tego człowieka, który — o ile wiedział — nie zrobił od lat dwudziestu niczego, co by nie było wypełnieniem jego rozkazów. Jego źrenice znów się rozszerzyły i zwęziły; jakkolwiek nie zrobił ruchu, wydawało się, jakoby cały zebrał się w sobie. „Stać! — rzekł nagle szorstko. — Nie dotykać mnie."

— Ja.. pana dotknę, panie pułkowniku — rzekł Wash swym bezbarwnym, spokojnym i prawie łagodnym głosem, idąc wciąż przed siebie. Sutpen podniósł rękę ze szpicrutą; w zrujnowanej framudze drzwi ukazała się stara Murzynka o twarzy maszkary lub zgrzybiałego gnoma. „Stać, Wash!" — powtórzył Sutpen. Potem uderzył. Stara Murzynka skoczyła w trawy i uciekła. Sutpen smagnął Washa po raz wtóry szpicrutą poprzez twarz i rzucił go na kolana. Gdy ten uniósł się znowu i ruszył na niego, trzymał w ręku kosę, pożyczoną trzy miesiące temu i na zawsze już teraz Sutpenowi niepotrzebną.

✤

Kiedy wszedł do chaty, wnuczka poruszyła się na tapczanie i zawołała niespokojnym głosem: „Co się stało?" — zapytała.

— Niby co, dziecko?

— Ten hałas na dworze?

— To nic — rzekł łagodnie. Ukląkł i położył na jej płonącym czole swą niezdarną dłoń. — Chcesz czegoś?

— Chciałabym trochę wody! — rzekła żałośnie. — Już od dawna proszę, ale nikt się nie troszczy o mnie.

— Ale zaraz, oczywiście — rzekł pieszczotliwym głosem. Wstał z wysiłkiem, poszukał wiaderka z wodą, uniósł głowę wnuczki, by ją napoić, położył ją znowu i zobaczył, jak zwróciła do dziecka swą twarz skamieniałą. Po chwili zauważył, że płakała po cichutku. „No, no — rzekł — nie trzeba. Stara Dicey mówi, że to bardzo tęga dziewczyna. Wszystko jest w porządku. Skończyło się. Nie masz już potrzeby płakać.

Lecz ta płakała po cichu, jak na złość. Znowu się zerwał i stał przez chwilę obok łóżka niezdecydowany, nie wiedząc co powiedzieć ani co zrobić, myśląc o tym samym, o czym myślał niegdyś w związku z żoną, a później z córką, kiedy i na nią przyszła kolej: „Zupełnie nie rozumiem tych kobiet! Najpierw chcą ich, a później kiedy je mają, to płaczą. Nic nie rozumiem. Mężczyzna nie może tego zrozumieć." Po czym oddalił się od łóżka, przysunął krzesło do okna i usiadł.

Przez cały ten długi, słoneczny poranek, siedział przy oknie czekając. Od czasu do czasu wstawał i zbliżał się na palcach do tapczanu. Ale wnuczka spała już teraz,

(Dokończenie na stronie siódmej)

SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

JANINA DOROSZEWSKA

W poszukiwaniu właściwej ilustracji dla dzieci

(Uwagi na marginesie wystawy prac Hanny Rembowskiej)

Naturalizm ilustracji dla dzieci z końca w. XIX, który od naturalizmu ilustracji na użytek dorosłych różnił się tylko tym, że okraszony był łezką wzruszenia w sposobie przedstawiania tematów, a od strony formy słodyczą kolorytu, — został w początkach naszego wieku nie tyle przełamany, co uproszczony. Uproszczenie dokonało się przeważnie w sensie tematycznym. Zaczęto

„Cukierkowe" ilustracje książek dla dzieci w początkach XX wieku.

upraszczać przedstawiane sceny w sposób umożliwiający dziecku jednoznaczne odczytywanie sytuacji wyobrażanej na rysunku. W tym celu zmniejszano liczbę szczegółów w ilustracji, zostawiając zasadniczo tylko te, które są ważne dla przedstawianej treści.

Tematyczne upraszczanie pociągnęło za sobą upraszczanie formalne, ale tylko częściowo, bo w obfitości szczegółów dalej upatrywano sposób uwypuklenia podobieństwa. Ogólnie jednak panuje już zasada, że nie trzeba całości „obrazka", zawsze jeszcze wyodrębnionego przy pomocy ramki przeciążać szczegółami tematycznymi, poza tymi, które są potrzebne do wyjaśnienia czy rozszerzenia tekstu książki. Jest więc już korelacja ilustracji z tekstem, korelacja, która wymaga uproszczenia również w sensie wyboru tego, co ma być zakomunikowane na drodze plastycznej. Ilustratorzy **wybierają** szczegóły i starają się je wybierać według gustu i zainteresowań dziecka.

Ten właśnie, jeśli można go tak nazwać, styl komunikatywno-estetyzujący (estetyzujący, bo w tych plastycznych opisach widać było dość często troskę o gładką „ładną") — panował niepodzielnie w książkach dla dzieci w pierwszym dziesiątku tego wieku. I to był właśnie styl, za którym dzieci przepadały. Ten sam styl cukierkowy i banalny jest pociągający i dla dzieci współczesnych, jest—tak żenujące dla nas, nowoczesnych pedagogów — atrakcyjny dla naszych dzieci.

W miarę zapoznawania się z psychologią dziecka, a zwłaszcza w miarę coraz jaśniejszego zdawania sobie sprawy z ceny, jaką ma dla nas jego własna sztuka, która potrzeby dziecka wyraziście, dosłownie rysuje za pomocą swoich „bazgrot" i dziecinnych deformacji artystycznych — coraz wyraźniejszą stawała się potrzeba liczenia się z dyrektywami, idącymi od samego dziecka poprzez jego własną sztukę Rodzi się hasło mówienia do dziecka plastycznym językiem prymitywnym, podobnym do jego własnego języka plastycznego, którego, że tak powiem, mechanizm właśnie poznano.

I oto powstają różne sposoby tego prymityzowania form na użytek dziecka. Ogólną zasadą jest uproszczenie w sensie schematyzowania, uogólniania, syntetyzowania form z uwypukleniem istotnych, reprezentatywnych cech, z pominięciem lub ściszeniem szczegółów, w ogólnej koncepcji nieistotnych.

Ale tu właśnie rozchodzą się drogi ilustratorów dziecięcych.

Jeden odłam ilustratorów idzie po linii uwypukleń ekspresywnych w sensie siły wyrazu, wyrazu kształtów, wyrazu mimiki i gestów: chodzi o wywołanie przez ilustrację silnych i jednoznacznych przeżyć afektywnych u dziecka. Jest to prymityzowanie nie samej koncepcji artystycznej, ale postawy uczuciowej twórcy (i postulowanej — odbiorcy), postawy, wyrażającej się wyolbrzymianiem ekspresywnym pewnych cech przedstawianego przedmiotu lub ich niwelowaniem. Jest to naśladownictwem dzieci, ujmujących w ten sposób emocjonujące je przedmioty i osoby. Znamy przecież te Baby Jagi, rysowane przez dzieci z błyskiem nienawiści w oczach i rozmachem w garści. „Będzie miała wstrętny nochal i obrzydliwe pazury!" *)

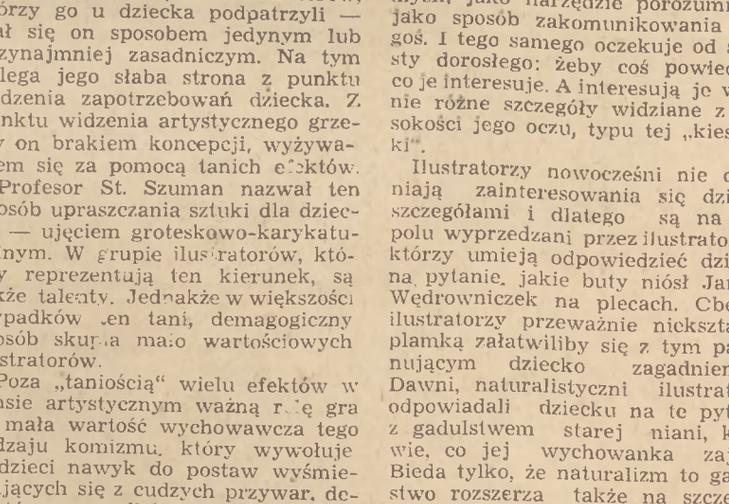
U dziecka afektywne ujmowanie przedmiotów jest jednym ze sposobów wyrażania się. Dla ilustratorów, którzy go u dziecka podpatrzyli — stał się on sposobem jedynym lub przynajmniej zasadniczym. Na tym polega jego słaba strona z punktu widzenia zapotrzebowań dziecka. Z punktu widzenia artystycznego grzeszy on brakiem koncepcji, wyżywaniem się za pomocą tanich efektów.

Profesor St. Szuman nazwał ten sposób upraszczania sztuki dla dziecka — ujęciem groteskowo-karykaturalnym. W grupie ilustratorów, którzy reprezentują ten kierunek, są także talenty. Jednakże w większości wypadków ten tani, demagogiczny sposób skupia mało wartościowych ilustratorów.

Poza „taniością" wielu efektów w sensie artystycznym ważną rolę gra tu mała wartość wychowawcza tego rodzaju komizmu, który wywołuje u dzieci nawyk do postaw wyśmiewających się z cudzych przywar, defektów, przypadków. Bardzo słusznie prof. Szuman dyskwalifikuje ten styl „groteskowo-karykaturalny" również z punktu widzenia wychowawczego.

Inna grupa artystów reprezentuje sposób prymityzowania form który sięga głębiej: opiera się na zrozumieniu, że dziecko, zgodnie ze swoim wrodzonym zmysłem artystycznym, ujmuje zjawiska globalnie, całościowo, generalizując je, niekoniecznie według cech objektywnie ważnych, ale reprezentatywnych w jego dziecinnym rozumieniu. Znamy np. te anemiczne postaci dziewczynek z kokardkami na głowach, niteczkowato zarysowanych przez małego artystę i energicznie nakreślonych panów z grubą „lachą" w ręku — oddające tak często za pomocą samego wyrazu linii jakby istotę przedstawianego zjawiska.

*) St. Szuman. O rysunkach dziecinnych.



Złe ilustracje groteskowo - karykaturalne

Artyści wyczuwają w dziecku swego kolegę i przemawiają do niego językiem form, językiem, który mówi walorami linii, barwy i światłocienia oraz uwypukleniem za pomocą czysto plastycznych środków tych nielicznych akcentów, które mają reprezentować mnóstwo innych szczegółów, dopowiadanych już przez imaginację małego odbiorcy.

I nie zawiedliby się na swoim koledze - dziecku, gdyby nie przesadzili. Gdyby poza swoją słuszną intuicją współczuwania plastycznego z dzieckiem widzieli żywe dziecko, które chce nie tylko żyć w świecie fikcji (w świecie, który zresztą jest mu naprawdę bliski) ale i w świecie realnym, konkretnym, codziennym, w dotykalnym świecie folkloru dziecinnego. I na tym odcinku artyści, prawdziwi artyści przegrywają! Dziecko odchodzi od nich, od tych swoich rodzonych krewnych — do jarmarcznych kramarzy, którzy mu podsuwają świecidełka, cukierek. Odchodzi do tandetnych książek słodyczkowych, które potrafią je zainteresować banalną, ale za to konkretną, codzienną, ciekawą dla niego treścią.

Błąd nowoczesnych ilustratorów polega właśnie na nieznajomości dziecka. Podpatrują oni, często nawet udatnie, **sposób deformowania** świata przez dziecko rysujące czy lepiące, ale nie umieją spojrzeć na otaczający je świat (a więc i na swoje ilustracje) jako na **tworzywo**, które będzie zużytkowane przez dziecko do budowania swojego własnego świata.

Słyszałam niedawno o rysunku dziecka, na którym „chłopczyk" był przedstawiony jako głowonóg (znany typ syntezy człowieka). Dziecko narysowało jednak kieszonkę od fartuszka, nie rysując zresztą wcale samego fartuszka. Żałuję, że uczciwość nie pozwala mi napisać, iż w tej kieszonce znajdowały się „skarby" tego chłopczyka", bo to jeszcze wyraźniej określiłoby to nadzwyczaj typowe dla dziecka przemieszanie tendencji schematyzującej z naturalistyczną.

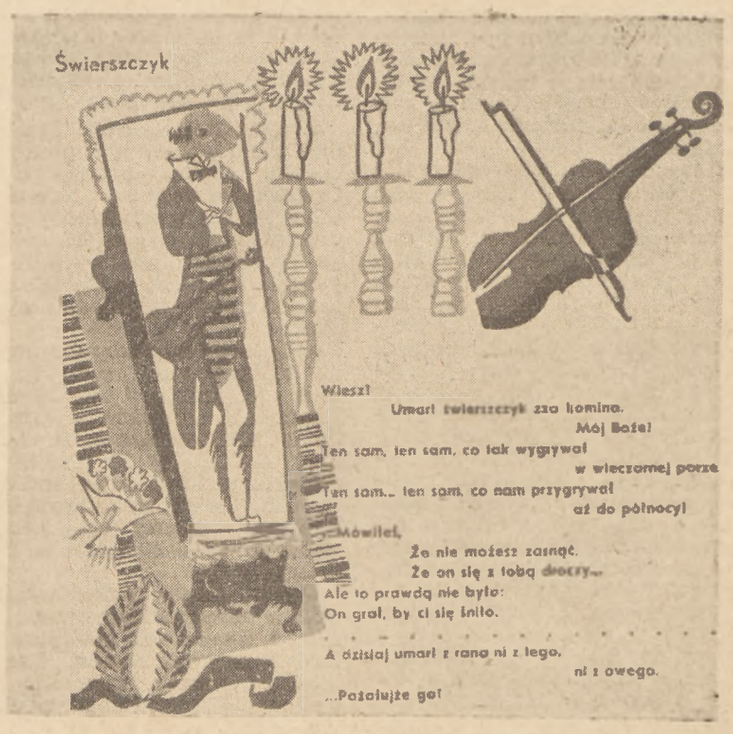
Dziecko jest niewątpliwie artystą, ale artystą niezamierzonym; swoje rysunki traktuje jako znaki — coś jak pismo runiczne-notujące bieg myśli, jako narzędzie porozumienia, jako sposób zakomunikowania czegoś. I tego samego oczekuje od artysty dorosłego: żeby coś powiedział, co je interesuje. A interesują je właśnie różne szczegóły widziane z wysokości jego oczu, typu tej „kieszonki".

Ilustratorzy nowocześni nie doceniają zainteresowania się dziecka szczegółami i dlatego są na tym polu wyprzedzani przez ilustratorów, którzy umieją odpowiedzieć dziecku na pytanie, jakie buty niósł Janek-Wędrowniczek na plecach. Obecnie ilustratorzy przeważnie niekształtną plamką załatwiliby się z tym pasjonującym dziecko zagadnieniem. Dawni, naturalistyczni ilustratorzy odpowiadali dziecku na te pytania z gadulstwem starej niani, która wie, co jej wychowanka zajmie. Bieda tylko, że naturalizm to gadulstwo rozszerza także na szczegóły nieistotne dla dziecka. Ale na tym polega cała finezja zagadnienia ilustratorstwa dla dzieci, że nie wolno nam rezygnować z syntetycznych, globalnych koncepcyj, które są formami właściwymi dla ujmowania rzeczywistości przez dziecko, a jednocześnie nie powinniśmy przeoczać potrzeby dziecka odczytywania z tych form jasnej prostej opowieści porywającej pewnymi ciekawymi szczegółami (tego, co nazywamy treścią w przeciwstawieniu do formy).

Ta nieznajomość potrzeb dziecka przejawia się u nowoczesnych ilustratorów jeszcze i w tym, że przeoczają oni konieczność wychowawczego punktu widzenia w ilustracjach. Nie mówię tu o wychowawczym znaczeniu w sensie moralnym — to się rozumie samo przez się, chodzi tu o odpowiedzialność za rozwój dziecka.

Dziecko poznaje świat również za pomocą ilustracji w książce. Nie pamiętają o tym często nasi ilustratorzy, którzy bawią się formami, nie licząc się z tym, że plączą dziecku uczenie się świata realnego. Sztuka w ogóle a sztuka dla dziecka w szczególe, to przecież uwyraźnianie świata realnego. Koncepcje artystyczne, to przecież też prawda o świecie, w swym uogólnieniu prawda często prawdziwsza od samego świata. Więc dlaczego nie liczymy się z tym, ujmując świat na użytek dziecka? Dlaczego np. przedstawiając dziecku krowę, nadajemy jej kształty hipopotama — trudno dociec. Jest to nieodpowiedzialność wychowawcza (jak zresztą i nieodpowiedzialność artystyczna), która nie bawi dziecka, ale zniechęcia je, bo dziecko instynktownie lubi poznawać, instynktownie lubi rozszerzać swoje doświadczenie życiowe. Dowcipy formalne, które nas bawią w książkach dla dzieci są dla nich przeważnie niedostępne, nie mają dla nich smaku humoru. I tu znów ilustratorzy nowocześni przegrywają w sercach dzieci.

Wymienione przyczyny niepowodzenia współczesnych ilustracyj nie wyczerpują całokształtu zagadnienia. Ważną rzeczą jest także to, iż wielu ilustratorów nie poszło drogą własnej prawdy, a starało się naśladować prawdę dziecka. To się musi zemścić zawsze. Człowiek nie ma prawa zrzekać się swej dor słości. Nie można zubożyć dziecka odbieraniem mu naszych osiągnięć, które są przecież i jego własnością. Nie powinniśmy się obawiać, iż staną one wpoprzek wzajemnego porozumienia z dzieckiem. Jeśli są prawdziwe mogą tylko ten kontakt ułatwić. Ilustratorzy współcześni zrzekają się często zbyt pochopnie swej dorosłości i naśladują styl dziecka nie tylko od strony istoty tego stylu, ale także od strony nieudolności technicznych dziecka. Jakże inaczej zrozumieć np. dość rozpowszechnione mijanie się konturu z wypełniającą go plamą barwną, jeśli nie „bawieniem się" w rysujące dziecko. Dorosły nie powinien się „dziecinnić"! Musi tylko znaleźć język porozumiewawczy zrozumiały i bliski dla dzieci.



Naśladowanie nieudolności technicznej dziecka

Próby uproszczenia rysunku dla dzieci

Dzieci mają nadzwyczajny zmysł do wyczuwania wszelkich sztuczności w stosunku do siebie. Ilustracje naśladujące ich sposób rysowania przyjmują z rezerwą, z pewnym dasem, czasem nawet jakby urągliwie.

I to jest znów jedna z przyczyn, dlaczego wybierają tak często tandetne, naturalistyczne ilustracje.

Jeśli do tego dodamy, że obecnie ilustracje w książkach dla dzieci są przeważnie małe, a dziecko przepada za ilustracjami jak największymi, że zachodzą one często na druk, czego dziecko nie znosi, bo razi to jego zmysł porządku, że są skąpe w barwach — to musimy sobie zdać sprawę, iż wiele jest powodów, że dziecko nie odpowiada sercem na ponoszone dla niego trudy nowoczesnego ilustratora, który jednak ma wszelkie dane, aby zdobyć serce dziecka. Bo przecież znalazł on wspólny język prawdziwej w swej istocie sztuki, tylko mu jeszcze czegoś nie dostaje, by to porozumienie było pełne. Myślę, że nie dostaje mu zrozumienia swej odpowiedzialnej roli artysty-wychowawcy.

Oczywiście, wśród ilustratorów tego typu, spotykamy i takich, którzy znaleźli właściwą, najlepszą drogę. Ich twórczość wymaga specjalnego omówienia.

Te refleksje przychodziły do głowy, gdy się oglądało pośmiertną wystawę prac ilustratorki dla dzieci, Hanny Rembowskiej.

Była samoukiem, talent jej narodził się z potrzeb dnia codziennego, gdyż była wychowawczynią przedszkola. Nie rozwijała tego talentu więcej niż to jej było konieczne dla zaspokojenia aktualnych potrzeb „jej" dzieci. Taka już była: cała oddana tym dzieciom, nie istniejąca — nawet w formie swego talentu — sama przez się. Różne więc niedociągnięcia, różne może czasem braki formalne można by zarzucić jej pracom, jeśli by się je traktowało z punktu widzenia tylko ściśle artystycznego. Ale właśnie to wyjście od konkretnych potrzeb dzieci w nią wpatrzonych, czekających od niej rysunku ilustrującego bajkę w miarę jej opowiadania, czy stwarzającego materiał do ich zabawy — ten punkt wyjścia jej prac szczególnie jest cenny, bo umożliwił jej danie odpowiedzi praktycznie na zagadnienie, na drodze teoretycznej wciąż jeszcze otwarte, na sprawy, które tu szkicowaliśmy.

Ten właśnie odpowiedzialnie wychowawczy punkt widzenia w sztuce dla dziecka przyniósł ciekawe rezultaty, połączył z jednej strony znajomość psychiki dziecka przedszkolnego, któremu zrozumiała i bliska jest globalność ujęć i pewne schematyczne deformacje uwypuklające istotę przedstawianego zjawiska, z drugiej zaś — pasję dziecka do szczegółów i to niekoniecznie szczegółów, obiektywnie istotnych, określających gatunkowo czy rodzajowo dany przedmiot, ale i tych, które sytuacyjnie czy emocjonalnie są bliskie sercu dziecka (np. świecący rondel najdokładniej przedstawiony na głowie bałwanka). Można by powiedzieć, że Rembowska, niezależnie od większej czy mniejszej miary jej talentu i niezależnie od fachowego przygotowania artystycznego, (bo nie to jest najciekawsze w zjawisku jej ilustracji) — umie przedstawiać dziecku świat na tej podwójnej drodze: syntez artystycznych i analiz o charakterze komunikatywnym (który to charakter — wyzbyty walorów artystycznych — właśnie „bierze" dzieci w kiczach naturalistycznych). Innymi jeszcze słowy, Rembowska potrafi sprawić, że jej ogólnikowa, rzędu syntez artystycznych, opowieść o świecie wytryska co chwila nagłym nieoczekiwanym naświetleniem szczegółów, zda się zupełnie nieistotnych dla ogólnej koncepcji, ale miłych dziecku. Zjawisko to analogiczne jest do niespodzianych najkonkretniejszych zapytań dziecka, dotyczących drobnych, ale fascynujących je detali podczas słuchania bajki bardzo abstrakcyjnej, jak to abstrakcyjna w swej konstrukcji bywa zwykle bajka.

Ta wspaniała wychowawczyni przedszkola „Panna Hania" Rembowska potrafiła pogodzić dwa trudne zadania, jakie stoją przed artystą rysującym dla dzeci: obowiązek przyuczania dzieci do „odczytywania" języka form, z drugiej zaś strony — konieczność zaspokojenia ich potrzeby ciekawości szczegółów, konieczność nadania sztuce dla dziecka również walorów komunikatywnych, opisujących świat z wysokości oczu dziecka. „Panna Hania" te oczy znała.

Zresztą, co tu dużo mówić: dzieci żoliborskie zwiedzające samorzutnie wystawę „Panny Hani" i wystające długie chwile przed jej rysuneczkami, dzieci powracające wciąż na wystawę i sprowadzające coraz to innych swych przyjaciół, powiedziały tym swoim gorącym zainteresowaniem, jak bardzo ta właśnie forma sztuki dla dziecka im odpowiada, jak bardzo jest dla nich zrozumiała, a przez to — spełniająca swe zadanie.

Janina Doroszewska

Rysunek Hanny Rembowskiej

kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ ki

MARIUSZ MARGAL

WE FRANCJI KRYZYS FILMU TRWA

WOJNA filmowa między kinematografią Francji i Stanów Zjednoczonych zakończyła się właściwie juz w roku 1918 wraz z pierwszą wojną światową. Alianci zza Oceanu zamienili się w konkurentów i szybko wykorzystali powojenną sytuację francuskiego przemysłu kinematograficznego. Zyski importowanych do Francji filmów amerykańskich wobec 200.000 franków w roku 1914, w roku 1918 osiągnęły sumę jednego miliona 300 tysięcy. W owym zaś czasie filmy były co prawda jeszcze bardzo krótkie, ale franki złote.

W ciągu sześciu lat — od r. 1934 do upadku III Republiki — 1000 filmów amerykańskich ukazało się na francuskich ekranach. W tym samym okresie czasu 4 (cztery) filmy francuskie rocznie wybierano do eksploatacji na ekranach Stanów Zjednoczonych. Te cyfry przypomniał jeszcze w ubiegłym roku prezydent Komitetu Obrony Kinematografii Francuskiej, znakomity reżyser Marcel l'Herbier. Dziś Ameryka zakupuje więcej filmów francuskich i kinematografia francuska cieszy się szacunkiem amerykańskiej elity filmowej, ale francuskie filmy pomimo swego prestiżu nie przynoszą dochodów na zachodniej półkuli: nie są udostępnione szerokiej publiczności. Sale kinowe należą do wytwórni, które zaopatrują je wyłącznie we własne filmy i starają się, żeby amerykańska publiczność nie poznała filmów innych krajów; niewielu zaś jest niezależnych, samodzielnych właścicieli sal kinowych, którzy wyświetlają filmy europejskie.

Komitet Obrony Kinematografii Francuskiej domaga się równych praw w wymianie filmów i twierdzi, że jeżeli Francji nie wolno importować mniej niż 130 filmów amerykańskich rocznie, tj. 1/4 rocznej amerykańskiej produkcji filmowej, to USA powinny także kupować 1/4 filmów francuskich. Mrzonką jednak jest realizacja tych postulatów, skoro **francuska** komisja dla spraw niemieckich od chwili powstania tzw. Bizonii zakazała wyświetlania w Niemczech około 50 filmów francuskich. Fakt jest tym znamienniejszy, że większą część zakazanych filmów stanowią komedie, burleski, operetki, a więc filmy lekkie, w których Francuzi celują. Amerykańskich filmów żadna komisja dla Bizonii nie zakazała.

Świetny historyk i krytyk filmowy Georges Sadoul opisał w „L'Ecran Français" swoją rozmowę z pewnym filmowcem angielskim. Niezrozumiała to rzecz — wywodził ten ostatni. — że reprezentant Francji pojechał do stolicy obcego państwa, by zawrzeć tam umowę, na mocy której francuskie filmy we francuskich kinach nie mogą przekraczać 31 proc. ogólnej ilości wyświetlanych filmów! Przecież równie logiczna — twierdził — byłaby np. umowa Francji z Brazylią lub Chinami, ograniczająca ilość sztuk francuskich, które mogłyby być grane przez francuskie teatry, lub ustalająca maksymalną ilość wydań Moliera dopuszczonych do sprzedaży we francuskich księgarniach! Brytyjski filmowiec miał rację. Mylił się tylko, gdy twierdził, że sprawa ta jest niezrozumiała.

Niemniej jednak układ Bluma z Byrnesem został ratyfikowany. Ustalił on „kwotę" filmów francuskich na 31 proc., wówczas, gdy wyświetlano ich we Francji 50 proc., i przewidział obniżenie tej „kwoty" do 25 proc i dalej aż do całkowitego usunięcia „kwoty" dla filmów francuskich, przez nieograniczone otwarcie rynku francuskiego dla filmów amerykańskich.

Protestowali filmowcy, widzowie, literaci, artyści, protestowali jednomyślnie — zjawisko rzadkie w Czwartej Republice — deputowani do Zgromadzenia Narodowego. Stany Zjednoczone zgodziły się w końcu na ustępstwo — ale w zamian za prawo inwestowania w produkcję francuską kapitałów pochodzących z eksploatacji filmów amerykańskich na francuskim rynku.

A tymczasem jedno z najstarszych i najważniejszych studio francuskich w Buttes Chaumont, w którym jeszcze w roku 1946 nakręcono 16 filmów, zostało w roku 1946 wystawione na sprzedaż. Dziś jest zamknięte — nie znalazło nabywcy.

A tymczasem „Société Francstudio", która kontroluje 50 proc. francuskich ateliers, w ciągu dwóch ostatnich miesięcy roku 1948 wypowiedziała pracę 400 fachowym pracownikom swojego pięćsetosobowego personelu. Dziś — zwolnieni powiększyli kadry bezrobotnych: nie ma pracy dla filmowców we Francji.

A tymczasem rozwiązano wojskowe oddziały służby filmowej. W roku 1947 nakręciły one dla armii francuskiej 41 filmów wychowawczych i 11 dokumentarnych. W roku 1948 zrealizowały 28 filmów wychowawczych i 6 dokumentarnych. W roku 1949 nie zrealizują niczego: żołnierze francuscy będą prawdopodobnie oglądali wyłącznie filmy amerykańskie.

Umowa Bluma z Byrnesem została w końcu zmodyfikowana. Ilość filmów francuskich podwyższono i zamiast czterech filmów francuskich co trymestr, francuskie kina będą mogły wyświetlać ich we Francji — pięć.

◆

Sytuację francuskiej kinematografii pogarsza jej chaotyczna, nieskoordynowana struktura organizacyjna. Podczas gdy w Stanach Zjednoczonych, a nawet w Wielkiej Brytanii, producent filmowy jest zarazem właścicielem laboratoriów i studia, dystrybutorem swoich filmów i ich eksploatatorem, bo do niego należą też sale kinowe — we Francji przemysł kinematograficzny jest zdecentralizowany i zorganizowany w sposób bardzo prymitywny.

Każde ogniwo łańcucha produkcji jest prywatną własnością różnych posiadaczy. Zjednoczenie tych ogniw w celu realizacji filmu należy do producenta, który nie posiada jednak żadnych urządzeń filmowych i występuje w roli po prostu pośrednika, całkowicie zależnego od właścicieli laboratoriów i studia. Za przykład niech posłuży fakt, że producent nie może wynająć studia bez **całego** personelu nawet wtedy, gdy tylko jego część jest mu potrzebna do zrealizowania filmu. Warunek ten narzucają właściciele studia dlatego, że producent nie tylko opłaca cały personel, ale za każdego zatrudnionego pracownika musi zapłacić właścicielowi studia sumę równą płacy zatrudnionego!

Wobec tego, że studia i laboratoria są zbyt dobrze zorganizowane, by można je było zwalczyć, producent stara się „oszczędzać" w innych dziedzinach. Nie dobiera scenariusza według wartości, lecz według wydatków, których będzie wymagało filmowe opracowanie go. Im mniej wymaga scenariusz „wielkich" aktorów (którzy nie są we Francji, jak w USA, na stałym kontrakcie), im mniej skomplikowanych wymaga dekoracji i krótszego czasu realizacji, tym większe ma szanse przyjęcia. Zgodnie bowiem z warunkami właścicieli studio - producent jest zobowiązany do konstruowania dekoracji z surowca dostarczanego mu przez studio po cenie o 42 proc. wyższej od ceny zakupu. Nic tedy dziwnego, że najpiękniejsze dekoracje, nawet jeśli mogą być wykorzystane do innych filmów, są przez swych właścicieli — studia — natychmiast niszczone. Jeżeli chodzi zaś o czas kręcenia, to przekroczenie planu pracy pociąga za sobą tak wysokie nadpłaty na rzecz studia, że producent woli zaangażować słabszego reżysera, jeśli pracuje szybko, niż utalentowanego, który rozpracowuje film dokładnie i powoli. Skądinąd zły stan nieodnawianych studio i częste przerwy w dostawie prądu we Francji w praktyce i tak uniemożliwiają wykończenie filmu w przewidzianym terminie.

W każdym razie koszt przeciętnego filmu wynosi około 30 milionów franków i w zasadzie producent musi zebrać tę sumę przed rozpoczęciem zdjęć. Wziąwszy jednak pod uwagę chwiejność waluty francuskiej i długi okres — 2 do 3 lat — amortyzowania się filmu, kapitał prywatny niechętnie inwestuje w produkcję filmową, tym bardziej, że producent nie jest w stanie udzielić z góry gwarancji późniejszych dochodów, zaś eksploatacja filmu jest prawnie ograniczona do 4 lat, nawet jeżeli w tym okresie film się nie zamortyzował. Ale w produkcji filmów zainteresowany jest przede wszystkim dystrybutor, on to bowiem wynajmuje od producenta gotowe filmy, aby je z zyskiem lokować w salach kinowych. Wzamian za korzystną umowę, narzucając jednocześnie szereg warunków ograniczających koszty filmu i zwiększających jego rentowność, dystrybutor płaci producentowi z góry. Z chwilą, kiedy producent może opłacić studio i laboratoria, rozpoczyna kręcenie. W trakcie realizacji filmu łatwiej mu już zdobyć resztę niezbędnych funduszów.

Dochód producenta, dystrybutora i eksploatatora (właściciela sali) wynosi łącznie 65 proc. ceny biletu wstępu do kina — 35 proc. zabiera państwo. Ażeby przyśpieszyć amortyzację filmu i zwiększyć czysty zysk, nie zmniejszono wygórowanych opłat i podatków, lecz podwyższono ceny biletów. W rezultacie jednak w roku 1948 sprzedano niecałe 300 milionów biletów, gdy w r. 1947 — 320 milionów, a w r. 1946 — 400 milionów. W Wielkiej Brytanii, której ludność przewyższa Francję o 7 milionów, sprzedano w r. 1947 przeszło miliard biletów.

Pomoc państwa ogranicza się do pożyczek, których „Crédit National" może (ale nie musi) udzielić producentowi po uprzednim przeprowadzeniu ankiety. Pożyczka może być udzielona tylko wówczas, gdy producent posiada już co najmniej 1/3 niezbędnego mu kapitału. Pożyczka nie może jednak przekraczać 1/3 kapitału, którym producent dysponuje w chwili otrzymania jej. Pożyczka jest wysoko oprocentowana i gwarantowana 70 proc. dochodów, które przynosi film. „Crédit National" ma pierwszeństwo przed innymi dłużnikami i z dochodów filmu pobiera 30 proc. aż do całkowitego zlikwidowania długu z odsetkami.

Tak udzielona pomoc zamienia się w poważny ciężar. A przecież kinematografia francuska przynosi państwu pół miliarda franków w dewizach za filmy eksportowane i 1 i pół miliarda franków za filmy eksploatowane we Francji i północnej Afryce, nie licząc wysokich podatków! (35 proc od cen biletów, podatki od dochodu właścicieli sal, dystrybutorów, producentów etc.).

W tym stanie rzeczy dystrybutorzy wolą kupować filmy amerykańskie, które już się zamortyzowały za oceanem i których eksploatacja nie przedstawia praktycznie żadnego ryzyka. Tyle tylko, że dochód nie wpływa już zupełnie do rąk francuskiego producenta, francuskiego artysty, technika filmowego czy operatora.

Układy Blum - Byrnes zezwoliły jeszcze ośmiu największym przedsiębiorstwom filmowym Ameryki na założenie własnych placówek dystrybucyjnych we Francji, co jeszcze bardziej pogorszyło sytuację francuskiej kinematografii. Jedynym rozwiązaniem byłaby radykalna zmiana struktury organizacyjnej filmu francuskiego — rzecz nieosiągalna w ustroju kapitalistycznej własności prywatnej — i dostateczna pomoc państwa. Ale przecież właśnie w imieniu państwa — choć wbrew jego interesom — podpisał Blum swój słynny układ z Byrnesem!

Jeżeli jednak kinematografia francuska jeszcze produkuje filmy, powiedział Leopold Schlossberg, jeden z największych francuskich producentów, to tylko dlatego, że korzysta (!) z nieustannej dewaluacji franka Film, który dwa lata temu kosztował 20 milionów, jest eksploatowany w okresie, w którym kosztowałby dwa razy tyle. W ciągu tych dwóch lat ceny biletów też podskoczyły dwukrotnie i producentom zdaje się, że zarabia pieniądze. Jeżeli jednak ustabilizuje się waluta, a nie zmieni sytuacja kinematografii francuskiej, wtedy dopiero katastrofa uwidoczni się w pełni.

Mariusz Margal

Scena z filmu „Renegat"

rys. Jan Lenica

POWSTAJE FILM O CHOPINIE

Aleksander Ford

W związku z setną rocznicą śmierci Fryderyka Chopina, przypadającą na rok 1949, „Film Polski" postanowił uczcić pamięć wielkiego artysty, nakręcając film specjalnie mu poświęcony.

Już cztery razy kuszono się o odtworzenie na ekranie życia Chopina. Były to dwa filmy niemieckie, jeden francuski (wszystkie trzy, zdaniem krytyki — złe) i wreszcie amerykański, wręcz skandaliczny, gdzie Chopina gra artysta o aparycji młodego boksera.

Doceniając wagę przedsięwzięcia, zwróciliśmy się do Aleksandra Forda — reżysera filmu o Chopinie — o informacje co do stanu prac nad tym filmem. Aleksander Ford jest twórcą postępowych filmów przedwojennych, jak „Ludzie Wisły", „Droga młodych" (skonfiskowany przez sanacyjną cenzurę), „Społem", „Legion ulicy". Po wojnie jego film „Ulica graniczna", który w marcu ukaże się na ekranach, został nagrodzony na Biennale w Wenecji. Teraz Ford przygotowuje film o Chopinie.

— Jakiego typu będzie film o Chopinie?

— Idzie przede wszystkim o muzykę Chopina. Ale trudno mówić o muzyce abstrakcyjnie. Muzyka jest wytworem pewnej epoki, owocem życia konkretnego człowieka. Musi to więc być film biograficzny.

— Ciekawi nas, jaki okres życia Chopina obrali realizatorzy za fabułę filmu?

— Jesteśmy jeszcze w stadium kształtowania scenariusza, więc trudno mi odpowiedzieć ściśle. Film obejmie nie jeden okres życia, lecz parę: a więc zaczniemy od 17 roku życia artysty, gdy ukończył szkołę muzyczną, a skończymy na rok przed jego śmiercią, czyli w roku 1848. Okres pierwszy pokaże współczesną Warszawę i ówczesne środowisko muzyczne. Były to przecież czasy rozkwitu życia muzycznego w Warszawie, która uchodziła wtedy za jedną ze stolic muzycznych Europy.

— Wspomniał pan o roku 1848, tak doniosłym w historii. Czy realizatorzy zamierzają wykazać związek Chopina z tym okresem?

— Oczywiście, lecz unikając stryvializowania zagadnienia. Chcemy pokazać Chopina, doskonale czującego się w środowisku arystokratycznym, ale i Chopina, którego twórczość jest głęboko ludowa. Chcemy pokazać człowieka ulegającego nastrojom neurastenika, a jednocześnie człowieka żmudnej i systematycznej pracy, człowieka niezdecydowango, ale jednocześnie w twórczości swej niesłychanie jednorodnego i konsekwentnego. Chcemy pokazać Chopina, który połowę swego życia mieszka i tworzy w Paryżu, we Francji, najbardziej polską, najgłębiej ludową muzykę. Wpływ burzliwej epoki 1848 roku uwidocznił się w jego twórczości. Chcemy pokazać wpływ George Sand. Przecież nie jest chyba przypadkiem, że duża część jego utworów powstała w Nohant; chcemy pokazać przyjaźń Chopina z Mochnackim i Delacroix. Prawdę o Chopinie znaleźć można w epoce i w jego muzyce.

— Kto będzie w filmie wykonywał utwory Chopina?

— Pragniemy zwrócić się do Rubinsztejna, nie wiemy tylko, czy się zgodzi. Mamy nadzieję, że zechce się przyczynić do filmu o Chopinie, przy którym pracować będą artyści i filmowcy francuscy i czescy.

— Jeszcze wracając do scenariusza, chcielibyśmy wiedzieć, "to z literatów pracuje przy scenariuszu?

— W tej chwili pisze scenariusz Jerzy Broszkiewicz, korzystając z materiałów konkursowych. W późniejszym stadium włączy się do pracy jeden ze scenarzystów francuskich, a to dlatego, że część filmu będzie mówiona po francusku (Chopin w towarzystwie Francuzów).

— Czy są już jakieś projekty co do obsady ról?

— Chopina będzie grał Polak. Właśnie teraz zaczynamy próbę z paru kandydatami i dopiero po próbnych zdjęciach będzie można zadecydować. Postaci Francuzów w tym filmie odtwarzać będą przypuszczalnie aktorzy francuscy.

— W jakim stopniu panu, jako reżyserowi, odpowiada temat i ten typ filmu?

— Już przed wojną pracowałem nad tym tematem, gromadziłem materiały, lecz wtedy nie było tych możliwości co dziś. Postać Chopina jest pasjonująca, a przy tym wydaje mi się, że zrobienie filmu o nim jest naszym zaszczytnym obowiązkiem.

Rozmowę przeprowadził
Tadeusz Konwicki

„RENEGAT"

Film angielski

Jak wiadomo — polityczność filmów zachodnio-brytyjskich wyraża się przeważnie w ich pozornej apolityczności. Dlatego film John Boultinga o J. Ramsayu MacDonaldzie, pierwszym premierze z ramienia Partii Pracy, stanowi w pewnym stopniu wyjątek na tle tej produkcji.

30 stycznia minęło 25 lat od dnia sformowania pierwszego rządu Partii Pracy. Niemal dokładne zsynchronizowanie premiery filmu z tym wydarzeniem wygląda na — z pewnością mimowolny — jubileusz. Mimowolny dlatego, że dzieje MacDonalda to przecież dzieje zdrady prawicy socjalistycznej. Chyba że szło tu o próbę jakiegoś uczłowieczenia, a więc „odczernienia" zdrady.

Kariera MacDonalda jest bardzo charakterystyczna. Widząc niebezpieczeństwo ze strony uzdolnionego i pracowitego człowieka „z tłumu", arystokracja sprzymierzona z magnaterią finansową robi wszystko, aby przeciągnąć społecznika czy polityka na swoją stronę. Zaczyna się to od salonów, kończy na orderach, zaszczytach, tytułach. MacDonald przyjął nawet tytuł lorda!

MacDonald urodził się 12 października 1866 r. w skrajnej nędzy na przedmieściu w Lossiemonth. Po ukończeniu szkoły powszechnej pracował na farmie jako robotnik, następnie jako urzędnik prywatny. Nie mając ukończonych 20 lat, przybył do Londynu, gdzie pracował w fabryce chemicznej, kształcąc się równocześnie w Kensington. Już w 1888 r. został powołany na stanowisko prywatnego sekretarza przez członka parlamentu Thomasa Laugha.

Swą karierę polityczną zaczął MacDonald od przemówień publicznych w Regent Parku, następnie pisywał artykuły do liberalnych „Weekly Dispatch" i „Daily Chronicle". W r. 1895 był po raz pierwszy kandydatem w wyborach do parlamentu z ramienia niewielkiej grupy politycznej „Niezależna Partia Pracy". Od 1906 roku MacDonald był sekretarzem młodej Partii Pracy. Jako nieprzejednany pacyfista występował ostro przeciw wojnie z Boerami. Mimo silnych ataków został wybrany do Izby Gmin w okręgu Leicester. Równocześnie powołano go na przewodniczącego Komitetu londyńskiego Labour Party. Po śmierci swej żony Margaret Ethel (córki J. H. Gladstone'a) wyjechał do Indii.

Na skutek opozycji przeciw wojnie stracił miejsce w parlamencie i wszelkie wpływy w partii, ale gdy w r. 1922 zasiadł ponownie w Izbie Gmin, powołany został na leadera partii, będącej wtedy w opozycji.

Wybory roku 1923 dały większość Partii Pracy. MacDonald został premierem i zachował dla siebie tekę ministra spraw zagranicznych. Liberałowie sprzymierzeni z konserwatystami, dla których wszystko co „Labour Party" było „czerwone" — obalają rząd. Partia Pracy objęła znów ster w 1929 roku. A wkrótce potem MacDonald poszedł na utworzenie rządu koalicyjnego, t. zw. „rządu narodowego". W skład gabinetu weszli przedstawiciele wszystkich partii... z wyjątkiem Partii Pracy, której był jedynym przedstawicielem. Zdrada została przypieczętowana. Wkrótce konserwatyści objęli władzę.

Pochodzenie socjalne jest rzeczą istotną, ale jak się okazuje nie zawsze najważniejszą.

◆

Film stanowi w niektórych scenach sugestywny, w innych niewybredny melanż rzeczywistości z fikcją. Typowe dla kariery MacDonalda etapy zachowano bez większych różnic, przemilczając jednak jego sprzeciwy wobec wojny z Boerami. Bolączki tej woleli scenarzyści nie poruszać. W to miejsce, niewyczerpani w popisach złego gustu i fałszywie brzmiącego sentymentalizmu, Howard Spring i Nigel Balchin, wmontowali epizody niezgodne z prawdą, które mają odciągnąć uwagę widza od podkreślonej w pierwszych scenach walki klas. Uznano, że monografia w swej zbyt surowej formie, pomimo nadzwyczajnych przemian w życiu b. premiera — to za mało — jak na jeden scenariusz. Starano się odnaleźć albo — częściej — dokomponować dowolne epizody z życia prywatnego i na nie przerzucić ciężar zagadnienia. Zasadnicze konflikty filmu: nędza robotnika brytyjskiego, polityka lordów sprzymierzonych z magnatami przemysłowymi, cierpienia sufrażystek, marsz głodowy, miały zostać przyćmione sceną śmierci żony MacDonalda w Szwajcarii. Charakterystyczny dla tendencji filmu jest fakt, że Anka zostaje uwolniona z więzienia dzięki wpływom arystokracji, „wzruszonej losem nieszczęśliwej kobiety".

Wszędzie tam, gdzie reżyser Roy Boulting stara się przenieść zainteresowanie widza z głównego motywu na sprawy uboczne, nawet w ostatniej filmowo pięknej scenie załamania się bohatera — towarzyszy mu zupełny brak powodzenia. Końcowa scena (typu rozgrzeszającego) osiąga zupełnie inny efekt. Zgarbiony starzec, który drżącymi rękami nie może wydobyć z pochwy pamiątkowej szabli, symbolu swych walk z dzieciństwa, nie wzbudza w nas współczucia ani sympatii lecz politowanie. Dzieje się to niezależnie od głęboko psychologicznie przygotowanej i przepięknej kreacji Michaela Redgrave.

Poziom artystyczny kinematografii brytyjskiej po wojnie jest nam znany. Pomimo załamania,, które można zaobserwować w najnowszych filmach, „Renegat" należy jeszcze do nielicznej grupy dzieł doskonale opracowanych plastycznie, skomponowanych zgodnie z zasadami realizmu, pomimo kilku udałych zresztą koncesji na rzecz romantyzmu.

Już w pierwszych scenach uderza trafność dekoracji i dbałość w odtworzeniu atmosfery biednej dzielnicy, w której wyrasta młody Radshaw (Mac Donald). Wyostrzona spostrzegawczość chłopca podniecana jest opowieścią dziadka o straszliwym pogromie, w którym przed kilkudziesięciu laty zginęła jego narzeczona. Opowieść tę ukazuje nam reżyser oczami dziecka: policjanci są w zbrojach i fantastycznych hełmach! Młodego Radshawa gra Anthony Wager (Pip z „Wielkich nadziei"). Chłopak ten odznacza się cudowną prostotą gry i niezwykle trafnym gestem.

Na filmie ciąży to samo, co obserwujemy w innych filmach brytyjskich: początek jest świetny, potem poziom zwolna opada i nigdy już nie powraca do doskonałości scen początkowych. Z tego względu wielki wiec Radshawa, atak na fabrykę, rozruchy sufrażystek i niemal operetkowy „marsz na Londyn" nie osiągają tego efektu co pierwsze słowa wypowiedziane w tym filmie przez robotnika.

Michael Redgrave miał niełatwe zadanie odtwarzając wahania, załamanie się i zdradę człowieka z niedalekiej przeszłości, człowieka, który zmarł przed 11 laty. Aktorska strona filmu spoczywa głównie na nim. Bez zastrzeżeń podziwiać można jego mistrzowskie opanowanie, zmianę tonu gry w zależności od sytuacji życiowej, aż do nużącego przemówienia zgarbionego ministra. W interpretacji Redgrave'a zdrada Radshawa, to zdrada człowieka słabego, który tak długo umiał walczyć, póki sam był w biedzie. Radshaw, mimo pięknych słów i wymachiwania szablą jest w decydujących momentach podszyty tchórzem.

Leon Bukowiecki

W poprzednim 6 (219) numerze „Odrodzenia": **Leon Kruczkowski:** O współbieżność z procesem historycznym. — **Jan Parandowski:** Rąbek Afryki. — **Jan Smutek:** Warszawianka; Maski; Pożegnanie; Oblicze; Zrękowiny. — **Effendi Kapijew:** Z notatnika frontowego; Cudowna lampa Alladyna. — **Jerzy Ficowski:** Sokoro Mokoro. — **Mariusz Margal:** Z pracy wraca się w Paryżu metrem. — **Wacław Rogowicz:** Niedyskretne wspomnienia: To był pogrzeb na koszt Państwa. — **Zygmunt Mikulski:** Dyskusja o poezji młodych: Przeciw „bratnemu". — **Edward Csato:** Kapitalizm w retorcie: Teatr Kameralny: „Wyspa pokoju" E. Pietrowa. — **Wojciech Natanson:** Grzywna za teatr. — **stg.:** Skandal w Collège de France: Polonica francuskie. — Kronika radziecka. — Kronika czechosłowacka. — Dwie powieści Howarda Fasta: Obywatel Tom Paine; Amerykanin. — Od Fieldinga do Steinbecka: Stanisław Helsztyński. **Momus:** „Luka w literaturze": — Korespondencja: **Artur Sandauer:** „W sprawie Borowskiego". — Grafika: **ler.:** Wystawa grafiki polskiej w Wiedniu; **Jan Lenica:** Grafika w Ameryce Łacińskiej. — Sprostowanie. — Krasnalki w barze. — Konkurs na pieśń do tekstu Adama Mickiewicza. — Camera obscura. — 18 ilustracji. — 8 stron.

KRAJ I KONGRES

Wystawa darów społeczeństwa dla Kongresu Zjednoczenia — w salach Muzeum Narodowego

Dary i życzenia nadesłane z wszystkich stron kraju przez instytucje oraz poszczególnych obywateli wystawione były w czasie trwania Kongresu na widok publiczny w gmachu Politechniki warszawskiej. Ze względu na ogromne zainteresowanie publiczności tymi dowodami sympatii i zrozumienia narodu dla akcji zjednoczeniowej, postanowił Wydział Propagandy KC PZPR udostępnić Warszawie obejrzenie darów, wystawiając je w Muzeum.

Trudno pisać o tej wystawie ze stanowiska plastyki, mimo że część darów ma niewątpliwe wartości artystyczne. O wyborze eksponatów decydowała bowiem w wielu wypadkach ich wielka siła wzruszeniowa, pokrywająca nieporadność formy. Wszystkie te — często bezimienne— dary mają nie mniejszą wartość od najpiękniej wykonanych prac specjalistów. Są „na miejscu", są potrzebne i wzruszają szczerością porywu.

Układ wystawy jest trafny i przejrzysty. Część fotograficzna, tj. tablice ilustrujące plan sześcioletni oraz powiększenia portretowe naszych sprzymierzeńców — bez zarzutu. Niezrozumiałym nieporozumieniem artystycznym są natomiast rysowane portrety przywódców ruchu robotniczego, portrety, które powinny być jak najszybciej zastąpione innymi, tym bardziej, że nie brak lepszych (fotograficznych) — chociażby w monografiach. Nie wiem, kto je rysował, ale najbardziej nawet mechaniczne metody powiększania nie powinny dawać tak marnych rezultatów artystycznych. W dodatku podobieństwo do oryginałów jest słabe.

Lwią część darów stanowią przeważnie wykonane modele obiektów przemysłowych i środków lokomocji oraz rzeźby w nieoczekiwanym materiale, jak węgiel, sól, nawet cukier.

Modele lokomotyw i statków (zwłaszcza pociąg, ofiarowany przez Zw. Zaw. Kolejarzy) wykonane są tak precyzyjnie, że mogłyby spełniać wręcz rolę pomocy naukowych. Prozaiczny czerpak szczękowy, lub maleńka wagonetka kopalniana wydają się dziełem nowoczesnego Celliniego.

Patrząc na zwartą, skondensowaną celowość wszystkich konstrukcji technicznych, nie można oprzeć się wrażeniu, że nowoczesna plastyka eksperymentalna mija się z tylekroć opisywanym swym celem, że zdanie, jakoby „formy sztuki eksperymentalnej służyły za fundament (?) plastyce realistycznej" — jest twierdzeniem nie do udowodnienia. Ponadto, jeśli zanalizować rysunki poszczególnych naszych abstrakcjonistów, to, z wyjątkiem prac jednego tylko Stażewskiego, formy ich są nie tyle „wyklarowane" do prymitywu, ile raczej w kierunku prymitywu zmącone, będąc mechanicznym i jałowym naśladownictwem okruchów sztuki francuskiej ostatniego pięćdziesięciolecia, a czasem — zgoła braniem na serio przelotnych jej kaprysów. Owo—przysłowiowe już, „rewolucyjne" rozkładanie świata na czynniki pierwsze nie jest i nie powinno być wstępem do wielkiego realizmu, gdyż nie jest konstruktywne. J. Bogucki utrafił w swym sumiennym studium („Odrodzenie" Nr. 2) w sedno zagadnienia, mówiąc, że prymityw ludowy spotyka się z owymi sztucznymi prymitywami odłamu współczesnej plastyki. Jak jednak miałoby wyłonić się z tego tajemnicze „twórcze związanie nowej wielkiej realistycznej sztuki"? Prymityw osiągany sztucznie przypomina raczej uwiąd starczy, niż jakikolwiek — **a tym bardziej rewolucyjny** — posiew myśli twórczej.

Refleksje te nasuwają się nieodparcie w związku z powagą, rozmachem i sensownością wysiłków t.zw. prostych ludzi pracy; wysiłków, których przekonywającym wyrazem jest obecna wystawa.

Plastyka nie oswoiła się jeszcze z nowymi formami życia, przede wszystkim zaś ze stroną techniczną, która, jak dotąd, służyła na naszym gruncie za temat bardzo nielicznym i wrażliwym malarzom.

W swych notatkach o sztuce podkreśla Plechanow, iż zjawiska jak najbardziej konstruktywne, nawet monumentalne, mogą przełamać się w świadomości twórczej jednostki jako chaos, pod wpływem okoliczności ubocznych. Tak np. plastykowi może pozostać wrażenie najzupełniejszej gmatwaniny z wielkiej maszynowni, ponieważ panuje tam hałas. Gdyby zaś patrzył przez tłumiącą dźwięki przejrzystą płytę, odniósłby wrażenie ładu, ba, majestatyczności skoordynowanej siły.

Dlatego wiele tzw. eksperymentalnych wystaw uderza dezorientacją i miotaniem się, mało mającym wspólnego z niepokojem twórczym. Z nielicznymi wyjątkami plastyka nasza nie nadążyła za życiem; nie pomogą tu żadne recepty, ani — by użyć wyrażenia Boguckiego — „postulatywne piły". Pomoże natomiast dobra wola plastyków, gdyż to, co pisze Bogucki o odbiorcach, świadczy, że z ich strony woli tej nie brak.

Większość rzeźb na wystawie wyszła ze stadium prymitywu, choć są to niewątpliwie prace samouków. Wyjątek stanowi np. rzeźbiona w węglu, zabawnie roześmiana figurka górnika, przypominająca nieco twórczość Kudły. Z figurki tej bije niewątpliwa radość. Bardzo ciekawa i zupełnie poważna artystycznie jest rzeźbka z soli, przedstawiająca dwóch górników na tle fragmentu kopalni. Postaci są dobrze scalone, kompozycja monumentalna. Jest to jedna z niewielu prac, noszących podpis autora — A. Wyrodek. Dwie wielkie głowy górnika (węgiel) odznaczają się dużą siłą wyrazu. Również rzeźba, którą nazwaćby można „Górnik Frasobliwy", ma duże wartości plastyczne i jest dosłownie wszechstronnie opracowana, podczas gdy rzeźby samouków mają zawsze tendencję do fasadowego ujęcia.

Obok tych prac razi poziom dywanu zakładów tkackich, którego kompozycja, a raczej brak kompozycji oraz kolor, są wyjątkowo dręczące. Nawet w gobelinie, projektowanym przez „fachowca", jak na niedawnej wystawie realizmu węgierskiego, razi naturalistyczne ujęcie szczegółów, a cóż dopiero w tkaninie będącej, zdaje się, zbiorową pracą amatorskiego zespołu plastyków.

Prócz innych doniosłych aspektów wystawy warto zwrócić uwagę, że „wykryło się" na niej kilku rzeźbiarzy zasługujących na wyciągnięcie ze stanu półprymitywu i — bodaj — bardzo utalentowanych.

Nie pokazano ani jednej z nadesłanych prac malarskich; są natomiast prześliczne wycinanki z łowickiego w dziale darów ze szkół, które rozwinęły wielką pomysłowość dekoracyjną.

Prócz tablic i objaśnień w pierwszej sali, doskonale wiąże wystawę z Kongresem wyświetlany kilka razy dziennie film w sali odczytowej Muzeum. Wystawa bardzo ciekawa i godna zwiedzenia.

Anna Z. Linke

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

Kronika francuska

Polska sztuka ludowa w Paryżu

Wystawa polskiej sztuki ludowej w „Musée d'art moderne" być może najpoważniejsze nasze osiągnięcie w Paryżu po wojnie, zajęła w prasie francuskiej prawie tyle miejsca, co goszcząca w „Petit Palais" Pinakoteka Monachijska — konkurencja niebylejaka! Recenzenci zestawiają prace anonimowych artystów z pierwszorzędnymi dziełami sztuki europejskiej: „Rzeźba w drzewie, obraz namalowany na szkle nasuwa mimowoli na usta nazwiska naszych największych mistrzów". (Leon Moussinac). „Górnik śląski jest zapewne autorem tej św. Barbary, patronki górników; w jaki sposób do owego prymitywnego malarza dotarła tajemnica lekkości i przejrzystości, godna Hieronima Boscha? Czy góral z Istebnej, którego Chrystus o delikatnych dłoniach i twarzy pełnej godności przywodzi na myśl Dürera, mógł być uczniem owego mistrza zmarłego przed wiekami? I kto prowadził stwardniałą dłoń chłopki, gdy malowała baśniowy ogród kwiatów wokół Matki Boskiej — barwami, których sekret posiada jeden Matisse?" („Lettres Françaises"). „Ze wzruszeniem oglądamy tę zadziwiającą wystawę — jeszcze jeden dowód powszechności sztuki ludowej". (R. Moutard — Uldry w „Les Arts"). „Powtarzamy z naciskiem: są tu rzeźby i obrazy godne rywalizacji z najwybitniejszymi dziełami sztuki, o których nisze historia". (P. Descargues w „Les Arts").

Bardziej interesujące od tych oficjalnych wypowiedzi są rozmowy ze zwiedzającymi Francuzami — malarzami, literatami, studentami. Tych uderza przede wszystkim pokrewieństwo polskiej sztuki ludowej ze współczesną plastyką europejską. „Widział pan pół roku temu, na wystawie Paula Klee, w tej samej tutaj sali, obraz zatytułowany „Atmosfera wilgotnego pokoju z osobami"? Była to składanka przekrojów: patrzenie z góry, jednocześnie w perspektywie, i — plan topograficzny, wszystko przenikające się wzajemnie, tak że niesposób ustalić, z którego miejsca artysta oglądał owo wnętrze. A teraz proszę spojrzeć na ten „Widok Kalwarii Zebrzydowskiej": rzędy płaskich kaplic poumieszczanych jedna nad drugą, wbrew prawom perspektywy, z wizerunkiem Matki Boskiej u góry, w jaskrawych barwach: zielony las, czerwone dachy... Artysta dał nie wycinek rzeczywistości dokładnie odtworzony, ale pokazał wszystko, co wiedział o miejscowości, starał się namalować jej nastrój. Ciekawe, czy Klee znał tę sztukę?"

Określenie „sztuka ludowa" budzi we Francuzie skojarzenie z cywilizacją małego miasteczka, takiego jak Aix-en-Provence czy Arles w Prowansji, ponieważ pojęcie „wsi" w ogóle w kulturze francuskiej nie istnieje („wieś" oznacza ośrodek hodowlany, jak „kopalnia" czy „fabryka"). Bohater powieści Céline'a „Podróż do kresu nocy" wściekły był na wojnę z tego przede wszystkim powodu, że zmuszono go, by spędził cztery lata „na wsi" — on, paryżanin, który nie odróżniał krowy od konia! Toteż wystawa sztuki polskiej łączy się Francuzom z modnym motywem „mistycznego ghetta", spopularyzowanym przez Kafkę i Chagalla. Jest to — w powieści „Proces" Kafki — atmosfera miasteczka, symbolizującego jednostajną beznadziejność życia, czy krajobraz na płótnach Chagalla, złożony z pokrzywionych, szarych domków na tle czerwonego, płonącego, wizyjnie nieba z olbrzymim świecznikiem siedmioramiennym, lub krzyżem wylaniającym się zza horyzontu... Niedarmo powiedziano o „egzystencjalizmie", — kierunku anty-lirycznym, który nie wydał żadnego wiersza — że zna jedną tylko poezję: koszmar i rozpacz małego miasteczka.

Stąd pomyłka, popełniona przez sprawozdawcę „Combat", który — zapewne nie poinformowany, że Chagall nie ma z Polską nic wspólnego — pisze w związku z wystawą: „Chagall pozostaje pod wpływem sztuki ludowej swej ojczyzny" *). Stąd dalej zaskoczenie, jakiego doznali niektórzy widzowie francuscy, spodziewający się znaleźć na wystawie odpowiednik modnych nastrojów. „Mimo pozorów pokrewieństwa, polska sztuka ludowa obca jest plastyce współczesnej" — mówią ci uważniejsi obserwatorzy. „Melancholia łączy się tu ze spokojem, smutek jest pogodny; ta sztuka zna frasunek, ale nie przygnębienie. Filozoficznie — można by ją przyrównać do Leonarda, którego postaci nosza „zagadkowy uśmiech", niepokojący tylu interpretatorów; gdy tajemnica tłumaczy się prosto: bohaterowie da Vinciego *widzą, znają*, opanowali uczucia — ich twarze wyrażają tryumf intelektu. Jakże typowy dla waszej sztuki jest motyw Chrystusa frasobliwego, który nie krzyczy, nie rozpacza, nie histeryzuje, — ale spokojnie duma nad ludzką nierozwagą".

„Ta dwoistość sztuki chłopskiej zdumiewała już naszych poetów; Wyspiański, chcąc opisać jedną z melodii mazowieckich („Miałeś chamie..."), nazwał ją zarazem żałosną i skoczną, choć te określenia wykluczają się wzajemnie. Lud nie ukrywa cierpienia, ale się nie załamuje; lud jest zawsze pogodny".

Literat, który w ubiegłym roku odwiedził Polskę, zwraca uwagę na dyskrecję, skromność, niemal szarość kolorytu sztuki ludowej, uderzającą w porównaniu z jaskrawą efektownością zdobnictwa francuskiego. „Kilimy Gałkowskich wydają się jednolicie brudno-brązowe w zestawieniu z arlekinadami na dywanach Lurçata. Dopiero gdy się w nie wpatrzeć, dostrzega się bogactwo odcieni owej nieciekawej barwy, rozszczepionej pracowicie na setki drzazg, i obfitość drobnych motywów rysunkowych (młodzi plastycy z Akademii, uwijający się z notesami w rękach, wciąż kopiują ornamentykę tych eksponatów!). Podobne „celowe ubóstwo" cechuje autorów rzeźb w drzewie — ci przecie bez trudu mogliby wykonać figury wielokrotnie większe i ozdobniejsze, tak jak np. robili prymitywiści włoscy z motywem „słodkiej Madonny"; a jednak Polacy poprzestali na statuetkach rozmiarów uloni.

Zygmunt Kałużyński

*) Chagall pragnął nabyć kilka eksponatów i gotów był nawet ofiarować w zamian swoje obrazy.

WASH

(Dokończenie ze strony czwartej)

jej nadąsana twarzyczka była spokojna i zmęczona; objęła dziecko ramieniem. Wtedy wracał na krzesło, siadał znowu, czekał, dziwiąc się, czemu tamci tak zwlekają, póki nie przypomniał sobie, że była to przecież niedziela. Siedział wciąż na tym samym miejscu, kiedy pod wieczór biały chłopak przebiegł obok węgła domu, ujrzał trupa, wydał stłumiony okrzyk, przez chwilę patrzył niby zahipnotyzowany na wyglądającą z okna twarz Washa, poczem zawrócił i uciekł. Wash po raz któryś z rzędu zbliżył się na palcach do łóżka.

Wnuczka nie spała już; być może, obudził ją bezwiedny krzyk chłopca. „Czy jesteś głodna Milly?" — rzekł Wash. Nie odpowiedziała i odwróciła głowę. Rozniecił płomień na kuchni i — zaczął gotować przyniesione wczoraj zapasy: słoninę i chleb z zimnej kukurydzy; nalał wody do starego czajnika i nastawił. Ale kiedy podał jej talerz, Milly nie chciała jeść; zaczął więc jeść sam statecznie, zostawił naczynie nieumyte i wrócił do okna.

Zdawało mu się teraz, że widzi, czuje już tych ludzi, którzy mieli nadciągnąć gromadą z końmi, karabinami i psami — gapie i mściciele: ludzi w rodzaju Sutpena, których gościł on przy swym stole, w okresie, gdy Wash nie miał prawa wyjść poza altankę z winogronami — ludzi, którzy jak Sutpen dawali swym podwładnym przykład jak należy zachowywać się w boju, którzy jak on posiadali podpisane przez generałów dokumenty, świadczące o ich odwadze, którzy jak on cwałowali — w dniach wspaniałości i dumy — na pięknych rumakach poprzez piękne plantacje — ludzi, którzy jak Sutpen byli przedmiotem uwielbienia i nadziei; i jak on narzędziem rozpaczy i zniszczenia.

Przed nimi miał teraz uciekać. Nie więcej było powodów po temu, aby uciekać, jak po temu, by zostać. Uciec — znaczyło zamienić jeden rodzaj tych pysznych, złośliwych potworów na inny, wszyscy oni bowiem byli do siebie podobni od jednego do drugiego kresu znanego mu świata. On zaś był zbyt stary, aby odejść daleko, nawet gdyby musiał uciekać. Gdziekolwiek i jakkolwiek szybko by biegł, ujść im nie mógł: człowiek, któremu stuknął już szósty krzyżyk, nie mógł uciekać daleko. Nie dostatecznie daleko, aby wyjść poza obręb ziemi, na której żyją tacy ludzie i na której tacy narzucają porządek i prawa istnienia. Zrozumiał teraz po raz pierwszy od lat pięciu, dlaczego Jankesom jakiejkolwiek innej armii udawało się zawsze ich pobić; tych odważnych, dzielnych, wyniosłych, uznanych i wybranych spomiędzy wielu spadkobierców bohaterstwa, honoru i dumy. Byłby ich może przeniknął wcześniej, gdyby był z nimi poszedł na wojnę. Ale gdyby ich był przeniknął wcześniej, cóż by był począł ze swym życiem przez cały ten czas? Jakżeby był mógł znieść przez pięć lat wspomnienie tego, co się stało poprzednio?

Słońce kłoniło się ku zachodowi. Dziecko zapłakało. Zbliżywszy się do tapczanu, Wash ujrzał, że wnuczka karmiła je, zawsze z tym samym zamyślonym, melancholijnym i nieodgadłym wyrazem. „A teraz — czy jesteś już głodna?" — zapytał

— Nie chcę jeść.

— Powinnaś jeść.

Tym razem nie odpowiedziała ani słowa, wciąż spoglądając na dziecko. Wrócił na krzesło i stwierdził, że słońce zaszło. Czuł, że są już blisko ci gapiowie i mściciele. Zdawało mu się, że słyszy, co mówią o nim, że — poza bezpośrednimi objawami gwałtu — przeziera tajny bieg ich myśli: „Stary Wash nareszcie zrobił sztosa. Myślał, że zmusi pułkownika, ażeby się ożenił z jego wnuczką albo żeby ją wyposażył, a pułkownik nie chciał o tym słyszeć". „Nigdy na to nie liczyłem, panie pułkowniku!" — zawołał głośno i nagle na dźwięk własnego głosu urwał, rzucając przelotne spojrzenie na wnuczkę, która — jak zauważył — obserwowała go uporczywie.

— Z kim mówisz? — zapytała.

— To nic. Myślałem coś i zacząłem mówić, nie zdając sobie sprawy z tego, co mówię.

Twarz młodej kobiety stawała się coraz bardziej niewyraźna w złowróżbnym półmroku wieczoru. „Zdaje mi się — rzekła wnuczka — że będziesz musiał wrzeszczeć jeszcze głośniej, jeśli chcesz, aby on cię usłyszał z domu. I zdaje mi się także, że sam wrzask nie wystarczy, aby go tu sprowadzić."

Rys. Marek Rudnicki

— No, no — rzekł — nie martw się. — Ale tymczasem nawiązał z powrotem nić swoich myśli. „Panie, pułkowniku, że nigdy na to nie liczyłem. Pan dobrze wie, że nie oczekiwałem nigdy niczego, nikogo o nic nie prosiłem; od pana tylko czegoś oczekiwałem. Ale i o to nie prosiłem. Myślałem, że to niepotrzebne. Mówiłem sobie: nie warto. Z jakiego powodu taki facet jak Wash śmiałby zadawać pytania czy też powątpiewać o kimś, o kim sam generał Lee wyraził się we własnoręcznym piśmie, że jest bohaterem? Bohater — pomyślał. Byłoby lepiej, gdyby żaden z nich nie wrócił w sześćdziesiątym piątym roku. Byłoby lepiej, gdyby jego gatunek i mój nie narodziły się na tej ziemi. I gdyby wszystkich, którzy jeszcze żyją, zmiotło raczej z powierzchni ziemi, niż aby taki Wash Jones miał widzieć, jak całe jego życie, wyrywane kawałek za kawałkiem, kurczy się jak zeschły badyl i zostaje ciśnięte w ogień".

Przestał myśleć, uspokoił się. Nagle usłyszał wyraźnie tupot koński. Niebawem mógł rozróżnić światło latarni i poruszających się ludzi, lufy karabinów błyszczące w jej ruchomym świetle. Ale nie ruszył się z miejsca. Była już noc zupełna. Słyszał głosy i szelest deptanego chrustu, podczas gdy otaczano chałupę. Latarnia zbliżyła się, jej światło padło na nieruchome ciało, leżące w wysokich trawach i tam zatrzymało się. W ciemności konie wydawały się olbrzymie. Ktoś zsiadł, pochylił się nad ciałem w blasku latarni. W ręku trzymał pistolet. Wyprostował się i skierował w stronę chaty. „Jones!" — zawołał.

— Tu jestem — odpowiedział Wash spokojnie od strony okna, przed którym siedział. — To pan, panie majorze?

— Poszę wyjść.

— Według rozkazu — odparł zgodliwie. Tylko chwilkę, żebym zajrzał do mojej wnuczki.

— Zajmiemy się nią. Proszę wyjść.

— Tak jest, panie majorze. Tylko chwilę.

— Zrób światło. Zapal lampę.

— Tak jest. Tylko chwilę...

Słychać było, jak głos jego oddalał się w głąb domu, ale nikt nie mógł dojrzeć, jak podszedł szybko do szpary w kominie, gdzie chował nóż do krajania mięsa, jedyny przedmiot w życiu i w jego rozwalonej ruderze, z którego był dumny, ponieważ był ostry jak brzytwa. Zbliżył się do tapczanu, do głosu wnuczki: „Kto to? Zapal lampę, dziaduniu".

— Nie trzeba będzie światła, dziecko. To tylko chwila — powiedział. Ukląkł, wyciągnął rękę po omacku w kierunku głosu, szepcząc: „Gdzie jesteś?".

— Tu — rzekła zaniepokojona. — Gdze mam być Co ty... — Ręka Washa trafiła na jej twarz. — Co ty... Dziaduniu! Dzia..:

— Jones! — rozkazał szeryf. — Wyjdź stamtąd.

— Za chwilę panie majorze.—Wstał i szybko opuścił swe miejsce. Wiedział, gdzie znaleźć po omacku bańkę z naftą, wiedział również, że była pełna. Dopiero dwa dni temu napełnił ją w sklepiku, gdzie ją trzymał aż do chwili, gdy ją mógł przywieźć na wózku; dwadzieścia pięć litrów to nielada ciężar; co więcej, cała zrujnowana rudera była jak proch; zarzewie, kuchnia, ściany wszystko wybuchło równocześnie olśniewającym wytryskiem błękitnego płomienia. Na tym tle czekający ludzie ujrzeli go — w jednym przeraźliwym momencie — jak rzucał się na nich unosząc wysoko kosę, podczas gdy konie miotały się i stawały dęba. Uspokoili wierzchowce i zwrócili je znowu łbami w stronę pożaru. Ale mając fantastycznie na tle płomieni wciąż jeszcze wychudzona postać zmierzała ku nim z wysoko podniesioną kosą.

— Jones! — ryknął szeryf. — Stać! Stać albo strzelam. Jones! Jones!

Ale wciąż jeszcze — pośród błysku i trzasku płomieni — kościotrupia szaleńcza postać posuwała się naprzód. Z wzniesioną kosą szła prosto na nich, ku spłoszonym i błyszczącym oczom koni, ku tańczącym migotom na lufach karabinów, bezszelestnie, cicho.

William Faulkner

Offenbach sfałszowany

Przedstawienie „Wielkiej księżnej Gerolstein" („La Grande Duchesse de Gerolstein") w „Théâtre de la Gaîté" jest pierwszym po wojnie wznowieniem Offenbacha, klasyka operetki francuskiej oraz twórcy specyficznej odmiany komedii muzycznej, parodystycznej, kpiarskiej, nie mającej nic wspólnego z sentymentalnym, płaczliwym, mieszczańskim gatunkiem „wiedeńskim" (Johann Strauss). Niestety nowa inscenizacja zniekształca do niepoznania jeden z najwybitniejszych utworów Offenbacha, którego wartość, podobnie jak innych operetek tego kompozytora, stanowi aktualna satyra społeczna, niejednokrotnie rewolucyjna. Najlepszym dowodem na to była zresztą reakcja publiczności. W „Pięknej Helenie" np. przedstawienie królów greckich jako tchórzy i głupców przyjęte było z entuzjazmem przez ówczesnych warszawiaków, którzy w tej parodii dawnego mitu — widzieli ośmieszenie dworu carskiego.

„Wielka księżna Gerolstein" brzmiała jeszcze bardziej niedwuznacznie: była to satyra na intrygi dworskie i megalomanię małych, niezjednoczonych jeszcze wówczas państewek niemieckich, utrzymujących buńczuczne armie. Księżna, osoba o gorącym sercu, zapaławszy afektem do przystojnego gwardzisty, w ciągu godziny awansuje go kolejno na sierżanta, kapitana... i wreszcie generała głównodowodzącego; dobroduszny poczciwiec przyjmuje potulnie niespodziewaną karierę — kiedy jednak księżna żąda „więcej serca", okazuje się, że wybrany kocha dziewczynę wiejską, Wandę, i nie myśli jej opuścić — toteż szybko przebywa drogę odwrotną, zdegradowany na kapitana, porucznika... i wreszcie zwykłego żołnierza.

Uderzająca śmiałość społeczna tej operetki, godzącej w militaryzm (bohater, człowiek z ludu, to typ Szwejka żywiącego pogardę dla armii), w korupcję systemu monarchicznego (żołnierz podniesiony do godności dworaka ze wstrętem obserwuje intrygi nowego środowiska, zaloty zaś swej władczyni przyjmuje z niedbałą obojętnością), wreszcie w niemiecką zarozumiałość — zniknęła w „nowym opracowaniu", którego autorzy wpadli na dziwaczny pomysł: kochankę żołnierza, Wandę, gra ta sama osoba, która wykonuje rolę księżnej i okazuje się, że księżna chcąc wypróbować miłość Fritza, udaje chłopkę, potem zaś kusi go jako monarchini.

Sztuka kończy się — ślubem władczyni i prostaka. Taka przeróbka musiała wpłynąć na ujęcie postaci gwardzisty, który z ludowego filozofa stał się sentymentalnym lalusiem. Równocześnie wszystko, co było antypruską satyrą, wywietrzało z przedstawienia, umieszczonego kostiumowo i dekoracyjnie w nierealnym, cukierkowym państwie, gdzie żołnierzami są dziewczęta z baletu, poubierane w kolorowe czako. A przecież kompozytor, z werwą godną karykaturzysty politycznego, jasno określił rzeczywistość wyszydzoną w operetce; niedarmo L. Schiller nazwał Offenbacha „śpiewającym i kankanizującym sumieniem Drugiego Cesarstwa". W „Les Brigands" tego samego kompozytora i tych samych librecistów (Meilhaca i Hallevy'ego) taka się toczy rozmowa: „Opowiedz mi o zbójcach". — „A więc... był sobie pewien bankier". — „No?" — „To już cała historia o zbójcach". Z tego żartu, godnego Daumiera, wyrośnie cała literatura sarkastyczno - społeczna, z Brechta „Operą za trzy grosze", w której świat nożowników od salonowego — różni się tylko strojem i tylko większą szczerością uczuć...

Muzyka Offenbacha pozostaje jednak niepodrobiona, przynajmniej w dwóch pierwszych aktach (w trzecim dopisano banalny „balecik salonowy") i do dziś czaruje pasją, rytmicznością i pikanterią melodii.

Zygmunt Kałużyński

Tydzień bibliograficzny

LITERATURA

Balzac. Eugenia Grandet. Komedia ludzka. Przełożył i wstępem opatrzył **Tadeusz Żeleński (Boy).** Wydanie drugie. Warszawa, „Książka", 1948; str. 216.

Balzac. Ojciec Goriot. Komedia ludzka. Przełożył i wstępem opatrzył **Tadeusz Żeleński (Boy).** Wydanie drugie. Warszawa, „Książka", 1948; str. 319 i 2 nl.

Kazimierz Brandys. Antygona (Między wojnami). Warszawa, „Czytelnik", 1948; str. 246 i 2 nl.

Biblioteka Pisarzy Polskich i Obcych. 38. **Aleksander Fredro.** Śluby panieńskie. Opracowała **Stefania Knisplówna.** Wstępem opatrzył **Kazimierz Budzyk.** Warszawa, „Książka", 1948; str. XVII i 1 nl i 182 i 6 nl.

Pola Gojawiczyńska. Dwoje ludzi oraz inne opowiadania. Warszawa, „Książka", 1948; str. 121 i 3 nl.

Maksym Gorki. Matka. Wydanie drugie. Przełożyła **Halina Górska. Warszawa,** „Książka", 1948; str. 205 i 3 nl.

N. Gross. Pieśni o Izraelu. (Wybór poezji). Łódź, Ichud Hanoar Hacioni-Akiba, 1948; str. 64.

Wybór współczesnej poezji hebrajskiej. W przekładzie **N. Grossa.** Łódź, „Gordonia — Makabi Hacair", 1947; str. 65 i 1 nl.

Julian Tuwim. Kwiaty polskie. Przerywniki rysowała **Olga Siemaszkowa.** Warszawa, „Czytelnik", 1949; str. 305 i 3 nl

• CZYTELNIK •

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA

OSTATNIE NOWOŚCI

MICHAŁ SZOŁOCHOW

CICHY DON

Powieść

Tłum. Rogowicz W., Stawar A.

Tom I, wyd. 2

3 części
zł 720

ARTUR MARYA SWINARSKI

„TU MÓWI TAJMYR..."

Teatr Nowy w Warszawie. *Konstanty Isajew i Aleksander Galicz:* „Tu mówi Tajmyr...", komedia w trzech aktach. Przekład *Aleksandra Maliszewskiego.* Reżyseria: *Marian Meller.* Dekoracje: *Romuald Nowicki.*

Komedia „Tu mówi Tajmyr" ma dwie ogromne zalety.

Po pierwsze: jej główna sytuacja dramatyczna jest całkowicie nowa. Sytuacyj, które mogą zawiązać węzeł dramatyczny, jest w literaturze świata wszystkiego około trzydziestu — i teoretycy orzekli już przed stu laty, że

Zygmunt Chmielewski i Tadeusz Cygler

nowej żaden autor nie wymyśli. Tymczasem Pirandello wymyślił nową, nie w „Człowieku, zwierzęciu i cnocie" (jak twierdzili niektórzy), bo sytuacja w tej sztuce jest przeniesiona żywcem ze Starego Testamentu, mianowicie z historii Dawida, Betsaby i wracającego na urlop Uriasza; Pirandello przerobił tę historię na dramat ludzi współczesnych. Natomiast nową sytuację dał w „Żywej masce", grywanej u nas pod tytułem „Henryk IV".

I nową stworzyli Isajew i Galicz w swej komedii. Nie wymyśliłby jej Sofokles, ani Szekspir, ani Molier... bo główny rekwizyt tej sytuacji to telefon!

Drugą zaletą sztuki jest fakt osobliwy, tylko rzadko spotykany w nowszej literaturze dramatycznej, a u nas prawie nigdy: ostatni akt najlepszy! Sytuacja wokół telefonu, zagmatwana, zdawałoby się, już definitywnie, gmatwa się w trzecim akcie jeszcze bardziej. I dialog tu wcale nie zmęczony, a dowcip wciąż świeży. Widocznie robota we dwóch służy ostatnim aktom...

Komedia bardzo pogodna; wszystkie występujące w niej postaci sympatyczne, — bo nawet zakulisowy kombinator, uwodziciel i hochsztapler jest, jak się wreszcie okazuje, porządnym człowiekiem. Komedia bawi od początku do końca; ale także wzrusza. Wzrusza „choroba Tajmyru", którą się wszyscy zarażają, nawet pokojówka hotelowa, nawet autor sensacyjnego numeru tanecznego — „ikaryjskich pląsów, którymi przeplata klasykę"... Ci ludzie z różnych stron kraju stają się entuzjastami półwyspu na dalekiej północy, sprawa Tajmyru jest ich sprawą, — solidarnie, bez frazesów, bez „poświęceń" i po prostu ofiarują jej swój czas, spryt i energię.

„Tu mówi Tajmyr" nie jest sztuką propagandową. Jej główny bohater Diużikow nie uprawia propagandy; jest tylko — patriotą (i nie należy po pozorach sądzić, że tylko lokalnym patriotą swego Tajmyru). To powinien był sobie uświadomić grający Diużikowa *Tadeusz Cygler*, powinien mniej deklamować, mniej patetyzować; jego zapał jest zbyt zimny i zewnętrzny.

Szkoda, że nie zapożyczył sobie trochę ciepła od *Zygmunta Chmielewskiego* (Kirpicznikow) i *Edwarda Fertnera* (Baburin), którzy obydwaj znaleźli właściwy ton i odpowiednią temperaturę; co prawda ludzie z inklinacją do tycia łatwiej produkują ciepło, ale przecież i chudy *Edmund Fidler* (Griszko) wyprodukował go w należytej ilości.

Benigna Sojecka (Dunia) grała i śpiewała z wdziękiem; *Urszula Hałacińska* (Luba) przebrnęła pewnym krokiem przez skomplikowane zawijasy swej roli.

I reszta zespołu była w porządku. Tylko jedno należy zarzucić wszystkim, także *solistom*: brak tempa; wyłączam z oskarżenia *Mariana Friedmanna* (Człowiek w kraciastym palcie), dostatecznie ruchliwego (— odkąd Tadeusz Breza wywróżył mu w „Odrodzeniu" świetną przyszłość, Friedmann pracuje coraz gorliwiej).

Brak tempa, to już wina reżyserii (*Marian Meller*). „Tu mówi Tajmyr" należy do gatunku *szlachetnych fars*, a w farsie obowiązuje tempo przyśpieszone, nawet w najszlachetniejszej. Szczególnie tutaj: wokół prawie nieruchomo przykutego do telefonu Diużikowa powinien być nieustanny ruch i cigła bieganina, słowa goniące jak kule z pepeszy, — a mądry telefon już wie, kiedy zadzwonić i wyreżyserować ogólną ciszę wśród rozgadanych figur. Tymczasem wszyscy, chociaż tyle rozprawiają o pracy, robią wrażenie leniuchów, którym po prostu nie wierzymy, że potrafią cały dzień latać od urzędu do urzędu.

Oczywiście — nie obyło się w Teatrze Nowym i tym razem bez muzyki. Oprócz piosenki (jakże pięknej, a jak pięknie i śpiewnie przełożonej przez *Aleksandra Maliszewskiego*), którą okrasili autorzy swą komedię, dodano jeszcze okrasę domową: uwerturę, tak zwane „podmalowanie muzyczne" niektórych scen, a nawet zgrabny balecik na końcu drugiego aktu (solista: *Stanisław Szymański*), ale wszystko to wyszło sztuce na dobre. Świetnym naddatkiem reżyserskim była kurtyna z mapą; gdy widzowie zobaczyli, jaka olbrzymia przestrzeń dzieli Moskwę od Tajmyru, nie dziwili się, że biedny Diużikow musiał tak długo czekać na połączenie telefoniczne. Autorem tej bajecznie kolorowej mapy i dekoracji jest *Romuald Nowicki.*

Artur Marya Swinarski

MAGDALENA SAMOZWANIEC

KALAMBURZYŚCI

A, a typki dwa
KALAM-BURE — obydwa.
Jeden występował w Radio
Gdzie mu wkrótce rzekli „Addio!"
Drugi pisał Krotochwile
I posyłał tekst do „SZPILEK".
„Rumsztyk" — pisał bo, z „rumaka"
„Tata — Rak" — zwał ojca „raka"
A pisanie: „rękoczynem"
I „upijał się „Bo — vinem"
Szpagat chodził za nim „sznurkiem"
Pieska nazwał „Kalam — Burkiem"
Mówił o nim też „Psi — psina"
Żonę przezwał: „Małżowina"
Pierwszy, zginął z ręki żony
Kalamburem udręczonej.
Drugi, jeżdżąc po Zachodzie
Zapalił się w samochodzie
Umierając, szepnął: „a fe!
Brzydko ginąć w AUTO — DAFE".

KORESPONDENCJA

Jeszcze w sprawie „Nieznanego portretu"

Moskwa w styczniu.

W czasie mego pobytu jesienią 1947 r. w Leningradzie wiele godzin spędziłem w gabinecie rycin Muzeum Rosyjskiego. Szczególną moją uwagę zwrócił Orłowski, wiedziałem bowiem, że muzeum posiada bogatą kolekcję jego dzieł. Przyznaję, żywiłem cichą nadzieję, że może uda mi się odszukać jakieś ilustracje Orłowskiego do słynnych petersburskich improwizacyj Mickiewicza.

Nadzieje te okazały się płonne, za to naukowy pracownik gabinetu rycin T. Dietkowska pokazała mi nowonabyty album rysunków Orłowskiego, w którym jedna z rycin przypominała Mickiewicza. Do takiego wniosku doszła Dietkowska. Po dokładnym przyjrzeniu się rysunkowi powstały dwie wątpliwości: po pierwsze — czy to Orłowski, po drugie — czy to Mickiewicz. Poszła w ruch lupa, rozłożono na długich stołach prace Orłowskiego z różnych okresów oraz reprodukcje portretów Mickiewicza pędzle Wańkowicza i Oleszkiewicza. Przyznać trzeba, że miejsce szczególnie sprzyjało tego rodzaju rozważaniom. Okna muzeum wychodzą bowiem na plac Michajłowski, tak dobrze znany i Orłowskiemu. W jednym z domów przy tym placu mieszkała bowiem Maria Szymanowska.

Rysunek mający przedstawiać Mickiewicza w porównaniu z innymi pracami Orłowskiego okazał się jakiś zbyt akademicki, zbyt pozbawiony temperamentu i mocy, która tak charakteryzuje każde pociągnięcie ołówka artysty.

I. Zylbersztein („Kuźnica" Nr. 2 z r. 1949) cytuje znany ustęp z listu Maliszewskiego do Lelewela: „Mickiewicz zewnętrznie cokolwiek odmienił się, zapuścił bakenbardy" — i dodaje: „W zamieszczonym rysunku na twarzy Mickiewicza wyraźnie widoczne są bokobrody". Właśnie z tymi bokobrodami wynikł niejaki kłopot, bo na obrazie Wańkowicza wykonanym wcześniej (Malinowski oglądał go już 27 grudnia r. 1827) bokobrody są wyraźne i obfite, gdy na omawianym rysunku pochodzącym ze stycznia 1828 r. są one dość kuse.

Po dokładnym zbadaniu rysunków doszliśmy do wniosku, że jeżeli rysunek można zostawić w tece prac Orłowskiego, to znaku zapytania przy napisie „Portret A. Mickiewicza" skreślić nie wolno. Kto wie, czy wyrok ten był obiektywny, bo wszyscy obecni chcieli, i żeby to był Orłowski, i żeby to był Mickiewicz. Sporządzoną fotografię z rysunku pokazałem po powrocie do Moskwy niezapomnianemu Pawłowi Ettingerowi, który jeszcze zwiększył moje wątpliwości. Powyższe sprawiło, iż tego rysunku oddzielnie nie ogłosiłem, tylko zamieściłem między innymi fotografiami w mojej pracy o Mickiewiczu, gdzie napisałem:

„Muzeum Rosyjskie w Leningradzie zakupiło niedawno tekę szkiców i rysunków Orłowskiego, wśród których jeden, jak stwierdziła T. Dietkowska, przedstawia Mickiewicza. Rysunek, jak na Orłowskiego, rzeczywiście nieudały i zbyt akademicki".

Niezależnie od tej zasadniczej sprawy I. Zylbersztein pisząc o tece dokumentów III Wydziału, zatytułowanej „O polskim poecie Mickiewiczu, szlachcicu Kontkowskim, niejakim Malinowskim i adwokacie Żelwietrze", zaznacza, że sprawa ta nie została dotychczas opublikowana. Twierdzenie to niezgodne jest z prawdą. Większą część tych dokumentów ogłosił po polsku Kraushar, inne jak sprawy Nr. 294, Nr. 1866/902 i Nr. 576, ogłoszone zostały w „Byłoje" kwiecień 1906 r., str. 40 — 42, pozostałe opublikowałem w „Odrodzeniu", Nr. 51 — 52 1947.

Wątpliwe jest takie twierdzenie Zylbersztejna, jakoby „Dzienniczek" Malinowskiego, wydany w polskim tłumaczeniu w Wilnie w r. 1914 nie był znany puszkinistom. Wiem, że egzemplarz tego „Dzienniczka" znajduje się w Moskwie i że niejednokrotnie do niego zaglądali puszkiniści.

Niewiadomo także, dlaczego Zylbersztein uważa, że opublikowany rysunek nie jest właśnie tym samym, o którym Malinowski pisze: „...portret von Focka dosyć dobrze zrobił, lecz Mickiewicza zupełnie źle, tak że zaledwie cień podobieństwa dostrzec było można". Zylbersztein twierdzi, że to jest jakiś inny rysunek wykonany w tym samym czasie. Mnie się wydaje, że jeżeli zgodzimy się, iż rysunek przedstawia Mickiewicza i wykonany został przez Orłowskiego, to sąd Malinowskiego jest najzupełniej słuszny.

Ale największe zarzuty należą się tłumaczowi artykułu. Uwaga, że „wszystkie wyjątki z listów i pamiętników w niniejszym artykule tłumaczone są z rosyjskiego", nie jest żadnym usprawiedliwieniem dla faktu, że list Malinowskiego do Lelewela nie został podany w dosłownym brzmieniu, ale niewiadomo dlaczego tłumaczony z rosyjskiego. Przecież wystarczyło zajrzeć

„Nasz malarz Orłowski,
Przerwała Telimena, miał gust
Soplicowski.
(Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba,
Że im prócz Ojczyzny nic się nie podoba).
Orłowski, który życie strawił w Petersburgu,
Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku)".
(„Pan Tadeusz" Księga III)

do korespondencji Mickiewicza wydanej w Paryżu w 1876 roku. Jeszcze gorzej wyszedł na tym Malinowski. „Dzienniczek" swój pisał po łacinie, Zylbersztein tłumaczył swoje cytaty z polskiego przekładu, a tłumacz „Kuźnicy" przełożył znów te cytaty z rosyjskiego na polski. Ale najbardziej konieczny jest ten Gilverti. Kto by w nim poznał dobrodusznego szlachcica oszmiańskiego, słynnego obżartucha Gaspara Żelwietra, tak cudownie opisanego przez dra Morawskiego! Albo to powtarzanie Smakowskiego zamiast Smokowskiego, albo ten Vock Piotr, gdy winno być Fock.

Wydaje mi się, że tego rodzaju tłumaczenia artykułów o Mickiewiczu w polskim czasopiśmie literackim są niedopuszczalne.

Samuel Fiszman

Do Członków Klubu „Odrodzenia"

Redakcja Klubu Odrodzenia podaje do wiadomości, że już zaczęto wysyłkę ostatniej książki klubowej za rok 1948: Caldwell — „Druga Ameryka". Tom ten, rozszerzony objętościowo zawiera oprócz zapowiedzianej „Drogi tytoniowej" również drugą ciekawą powieść tego autora pt. „Tarapaty lipcowe" (w ostatnim kąciku podano prowizoryczny tytuł „Niepokój w lipcu").

Wobec rozesłania w grudniu książki — premii „Mędrca okiem" Boya, wysyłka ta likwiduje nasze długi wobec członków za rok ubiegły. Ze względu na zakończenie pierwszego roku współpracy klubowej ponawiamy wezwanie do podjęcia szczerych wypowiedzi na temat rocznego dorobku Klubu. Wypowiedzi te dadzą nam materiał do poznania cennej dla nas opinii członków i pozwolą usunąć wszelkie niedociągnięcia.

Na liczne listy z prośbą o podanie warunków przyjęcia na rok 1949 odpowiadamy zainteresowanym: za 7 książek rocznie — 1800 zł, płatnych w dowolnych ratach.

Nowi członkowie w gościnnej rodzinie klubowej mile widziani.

Równocześnie komunikujemy, że pierwsza książka Klubu na rok 1949 pt. „Droga do życia" Hilmara Wulffa ukaże się w dniach najbliższych. Opieszałym przypominamy, że nieuregulowanie należności opóźni ekspedycję.

Nasze konto PKO I-8181. Adres: Warszawa, Daszyńskiego 16, „Czytelnik".

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale „Camera obscura". Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", Warszawa, Daszyńskiego 16, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy wyraźnie oznaczyć, najlepiej kolorowym ołówkiem. Komentarze nie są potrzebne. Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza nagrodę w wysokości 2000 zł., którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł 2000 w ubiegłym tygodniu otrzymały ob. Bogna i Izabela Jakuszko, Wrocław, J. Wł. Dawida 3, za wycinki z książki Ks. Bp. Tihamer Totha „Młodziec dobrze wychowany", Kraków, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy Księża Jezuici, 1947. Tłumaczył z węgierskiego i wstępem opatrzył dr Janusz Harajda.

Młodzieniec idealny

W przedmowie do książki dr Harajda pisze, że „Ideał pedagogiczny, prawdziwie katolicki, dostosował autor do wymagań życia współczesnego". Posłuchajmy:

Jak powinniśmy obchodzić się ze służbą — ...służący lub służąca to taki sam człowiek..., mają tak samo duszę nieśmiertelną! ...Nic nie traci z przywilejów stanowiska, przeciwnie — wykazuje prawdziwie „pański", kulturalny sposób myślenia młodzieniec, który grzecznie rozmawia ze służbą (proszę to a to zrobić, proszę mi to a to podać)... Nawet nie wstydzi się podziękować za usługi temu, który dla jego wygody ciężko pracuje". (str. 58, 59).

Nie należy posądzać ks. Tihamer Totha, że książkę swą napisał wyłącznie na użytek młodzieńców z domu np. Esterhazy. Ksiądz Toth pomyślał również o młodzieńcach gorzej urodzonych, którym nawet najbardziej „pański" i kulturalny stosunek do służby nie zapewnia jeszcze ani raju po śmierci ani środków utrzymania tu na ziemi. Służąc gorzej urodzonym młodzieńcom światłą radą w wyborze zawodu, ks. Toth pisze:

Zawód inżyniera — „Poza tym inne bardzo ważne zadanie czeka religijnego inżyniera patriotę: troskliwe kierowanie robotnikami fabrycznymi, duchowo prawie zupełnie zdziczałymi. Ci robotnicy to w przeważnej części narzędzie agitatorów, których głównym celem jest oderwanie od religii i stworzenie typów pesymistycznych. Kwestia socjalna, jak ciężka chmura przysłoniła i zaciemniła życie współczesnego społeczeństwa. Istniały i istnieć będą antagonizmy wśród klas społeczeństwa, ale demagogia wyolbrzymia je i dąży do tego, by przez rozgoryczenie mas robotniczych popchnąć cały świat w objęcia czerwonego płomienia. ...Kwestia socjalna jest tylko światopoglądem, a nie kwestią gospodarczą". (str. 181).

Równie cenne, katolickie i postępowe są uwagi węgierskiego biskupa o zawodzie nauczycielskim:

Zawód nauczycielski — ...możesz zasłużyć sobie na wielką wdzięczność całego społeczeństwa, bo pracą swą tak nerwowo wyczerpującą zaprawiasz do nauki i kultury małych b a r b a r z y ń c ó w — dzieci, drożących zniszczeniem całej cywilizacji ludzkiej". (str. 182).

Rozumiemy, dlaczego ksiądz biskup uważa robotników za ludzi „duchowo prawie zupełnie zdziczałych", ale skąd u księdza biskupa taka nienawiść do dzieci?

Pomyłki króla

By i na naszym skromnym odcinku przyczynić się do zatarcia różnic pomiędzy miastem a wsią, oddajemy głos „Wsi" w osobie jej redaktora naczelnego Jana Aleksandra Króla. W artykule „Koniec z takim uczeniem" czytamy:

Jak w sławnej recenzji Pautscha o „Weselu" Wyspiańskiego, którą zamknął orzeczeniem, że całość kończy się wesołym oberkiem.

Autorem owej sławnej recenzji z „Wesela" był nie Pautsch, lecz Prokesch... Nie możemy się również zgodzić z następnym porównaniem J. A. Króla:

Maturzysta rozpoczął z rozmachem.

Ale jak w „Odprawie posła" Niemcewicza ledwie „krzyknął veto i uciekł na Pragę".

Niemcewicz nie napisał „Odprawy posła", lecz „Powrót posła". Dlatego też wołamy za J. A. Królem: „Koniec z takim uczeniem!"

Skromny autentysta

W „Słowie Powszechnym" ogłasza Jan Bolesław Ożóg swoją receptę na ocalenie świata:

Trzeba dziś takiej poezji, która głosić będzie jeszcze raz urok ziemi, tętniącej własnym ukrytym rytmem pod opiekuńczym skrzydłem łaski Bożej. Kto wie, czy właśnie ta stara romantyczna wieś, choć z radiem i żarówką, odcięta od miasta, żyjąca swoim dawnym trudem z nieodłącznymi widłami do gnoju, wieś zepchnięta za krzywe płoty sadów, to nie wymarzony ideał znacznej części ludzkości.

Każdy z nas przypomina sobie, jakich wzruszeń doznawał, gdy głaskał kilkudniowe dzieciątko, lub podnosił z ziemi małego pieska czy kotka. Widok tego, co młode i małe, krzepił nas i oszołamiał, usposabiał w kierunku metafizyki.

Jeśli przy spotkaniu z nieznaną dorosłą osobą odczuwaliśmy jako pierwszy odruch pogotowie wszystkich zmysłów, jak przed niebezpieczeństwem, to przy zetknięciu się z dzieckiem serce łajało zawsze, ogarniało nas wzruszenie niemal religijne.

Tak jest z całą naturą. Świat w stadium poczwarki, świat — dziecko w kołysce z pierwotnych borów i łąk, póki życie na globie istnieć będzie, stanowić będzie dla prawdziwych artystów i ludzi czujących — najwyższą i najmilszą atrakcję.

Na dodatek — kontakt z nią za pośrednictwem ciężkiej pracy fizycznej, gdy chwytać trzeba za siekierę, pług, sierp, kołowrót, obojętne z jakiego to wszystko będzie materiału. Niewielu spośród ludzi głębiej myślących, spotkałem takich, którzy upierali się przy tym, że życie dzisiejsze lepsze ma strony od życia za patryarchów biblijnych czy za Piasta Kołodzieja. Rozumiał to niezgorzej Gandhi.

Jakby to było paradnie i dobrze, gdyby tak każdy z nas w lustrach miasta stał się jak on właścicielem tylko jednej kozy i jednej koszuli na grzbiecie. Niech uczy nas jego kołowrotek i jego codzienny pacierz, jak to ascetyzm i ciężka praca prymitywna przywraca rajskie barwy światu. Wtedy, gdy prosty półmisek i pucharek pokazuje człowiekowi jego własne odbicie, zaczyna się dopiero szczęście i poezja. Czar pierwotności to wszystko. Natura trzyma w równowadze życie.

Racjonalna ucieczka ku ziemi, reglamentacja fantazjotwórstwa inżynierów i wynalazców, reglamentacja procesu urbanizacji zatrzymać może cywilizację „wyspy Pingwinów" przed zagładą od bomby atomowej.

Jan Bolesław Ożóg nie jest zarozumiały. Nie spodziewa się, by świat zechciał posłuchać jego rady i dlatego oczekuje z filozoficznym optymizmem zagłady tego świata, pewny, że życie ducha zostanie jednak zachowane na naszym globie. Mówiąc o twórczości autentystów Jan Bolesław Ożóg stwierdza:

Nasza praca i sztuka zostaną, być może, po zgorzeniu świata w pamięci Boga.

Frywolne odnóże

„Gazeta Lubuska" donosi:

KOKIETERIA ZWIERZĄT

Myli się ten, kto przypuszcza, że kokieteria jest wyłącznie cechą ludzi. U zwierząt jest ona również rozwinięta i to aż do najniższych gatunków. W morzach np. — aby nie mówić już o upierzeniu ptaków, lwiej grzywie itp. — żyje sobie taki zabawny krab, którego jedno odnóże jest nadmiernie rozwinięte. W okresie gdy mu ciąży samotność, kiwa nim na upatrzoną wybrankę-krabicę.

Nie wierzymy, że to odnóże u krabów jest większe niż nogi...

Nowość! Nowość!

PIOTR KROPOTKIN

ETYKA

POCHODZENIE I ROZWÓJ MORALNOŚCI

Ostatnie dzieło wybitnego społecznika i rewolucjonisty

str. 324 cena zł 675.—

Spółdz. Wydawnicza „SŁOWO"

DO NABYCIA
we wszystkich księgarniach

25038-I

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26

Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4759 B-65275 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"